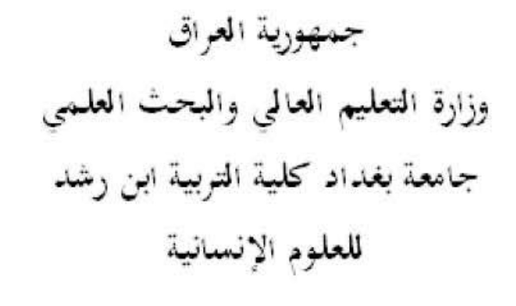


جمهورية العراق

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة بغداد كلية التربية ابن رشد

للعلوم الإنسانية

التّناص
في شــعر أحمـد مطـر

أطروحة تقدم بها:

عبد المنعم جبار عبيد

إلى مجلس كلية التربية ابن رشد / جامعة بغداد ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه فلسفة في اللغة العربية وآدابها

بإشراف أ.م. د:

سلافة صائب خضير

١٤٢٩ هـ ٢٠٠٩ م

الإهداء ....

_ إليكَ يا من لن أقول: إنك رحلتَ في ربيعكَ وتركتنا في خريفنا الأبدي ، ولن أخاطبك بصيغة الغائب ؛لأنك حاضر معنا وبنا ...أخي

_ و إليكِ ؛ لأنها نتاج نتاجكِ...أمي

_ و إليكِ ؛ لأنك مني ... ابنتي

_ وإليك لأنك مبدعها ... أحمد مطر

إليكم..منكم...

عبد المنعم

بسم الله الرحمن الرحيم

((إنّ هذا لفي الصحف الأولى . صحف إبراهيم وموسى))

صدق الله العلي العظيم

(سورة الأعلى: ١٨_١٩)

قال الإمام علي عليه السلام:

((لولا أن الكلام يعاد لنفد))*

*(العمدة: ١: ٨٠)

شكر وعرفان

يدين البحث وصاحبه لأصحاب الأيدي البيضاء من العاملين في مكتبة الأسد في دمشق ، ومكتبة كلية الآداب جامعة محمد الخامس بالرباط، والمكتبة الوطنية بالمملكة المغربية، ومكتبة آل سعود بالدار البيضاء ،ويدين لصاحبة القلب الواسع الأستاذة المساعدة الدكتورة سلافة صائب خضير العزاوي المشرفة على هذه الأطروحة ؛ لما تبدي من تفهم لوجهات النظر المختلفة ، وما تقدمه من إرشادات حرصا على من يعمل بإشرافها، ونسجل شكرنا لتعاملها العلمي الراقي.

وشكرنا وعرفاننا لصاحب الرسالة العلمية الحقيقية الأستاذ الدكتور محمد الظريف رئيس شعبة اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة محمد الخامس بالرباط لما بذله من جهود جبّارة في سبيل تمكننا من مواصلة البحث ، وزيارة المملكة المغربية ومكتباتها، وشكرنا أيضا للدكتورة زهور كُرّام أستاذة النقد الحديث في جامعة ابن طفيل في القنيطرة في المغرب ؛ لما أبدته من تعاون وحرص ودأب على تقديم المشورة والمساعدة ما استطاعت إلى ذلك سبيلا من لقاءات مع الأساتذة والمكتبات وما صرفته من وقتها معنا ، وشكرنا للدكتور سعيد يقطين ، والدكتور محمد بنيس ، والدكتور محمد بن شريفه ،والدكتور محمد مفتاح، والدكتور إدريس بلمليح ، والدكتور بشير القمري على ما قدّموه من تعاون وحماس في سبيل البحث.

وشكرنا أيضا لكل من علمنا حرفا من أساتذتنا الأجلاء في قسم اللغة العربية بكلية التربية ابن رشد والقائمين على المكتبة ومن وجّه وارشد وقدّم.

الباحث

أشهد أن إعداد هذه الأطروحة جرى تحت إشرافي في كلية التربية - ابن رشد ، جامعة بغداد، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الدكتوراه في آداب اللغة العربية.

التوقيع
أ.م.د: سلافة صائب خضير
المشرفة على الرسالة

بناء على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الأطروحة للمناقشة.

التوقيع

أ.م.د:عهود عبد الواحد العكيلي

رئيس القسم

نشهد نحن أعضاء لجنة التقويم والمناقشة أننا اطلعنا على هذه الأطروحة الموسومة بـ(التناص في شعر أحمد مطر) وقد ناقشنا الطالب عبد المنعم جبار عبيد في محتوياتها ، ووجدنا بأنها جديرة بالقبول لنيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها.

التوقيع:
الاسم: أ.د :**علي عبد الرزاق السامرائي**

(رئيس اللجنة)

التوقيع:
الاسم:أ.م .د: **عبدالله حبيب التميمي**

(عضو)

التوقيع:
الاسم: أ.م.د :**عهود عبدالواحد العكيلي**

(عضو)

التوقيع:
الاسم:أ. م .د: **مؤيد عباس العيثاوي**

(عضو)

التوقيع:
الاسم:أ.م.د: **رعد أحمد الزبيدي**

(عضو)

التوقيع:
الاسم:أ.م.د:**سلافه صائب خضير**

(عضو ومشرف)

صدّقه مجلس الكلية.

التوقيع:
الاسم :أ.م.د :**كريم حيدر خضير**
عميد الكلية
التاريخ: / / ٢٠٠٩

(ثبت المحتويات)

المقدمة

يُعدُّ الإنسان كائنا اجتماعيا له القدرة على التكيف والتآلف والإبداع مع محيطه الذي يتحيز فيه ، ولما كان الإبداع خاصية يتميز بها ، فإن هذا الإبداع لم يأت حضوره من فراغ ؛ إذ لابد من مجموعة عوامل مجتمعة لتكوين العمل الإبداعي ، لعل أهمها الثقافة المطلوب اقترانها بالموهبة المبدعة .

لكن الإبداع بطبيعة الحال لا يكون مُنبّتاً عن المعطيات الإبداعية السابقة ؛ لأن الإنسان الفرد لا يستطيع التفرد به أيضا من دون أن تكون له جذور وإشارات وإيماءات هنا وهناك لإبداعات سابقة ؛ إذ ليس معقولا أن نسمع مقطوعة موسيقية لا تشبه كل الإيقاعات الموسيقية العالمية، وليست على أي منوال موسيقي سابق ، ولا نرى لوحة لا تشبه كل لوحات العالم بألوانها وظلالها؛ لأن الابتكار والإبداع إنما يكون ضمن الحقل نفسه.

ومثلما لا يستطيع الإنسان أن يكوّن عَالمَه وحيدا ، ويعيش في مجتمع يؤثر فيه ويتأثر به، فإنه كذلك لا يستطيع أن يبدع منفردا من دون أن يكون للآخرين سهم أو نصيب في إبداعه، أو بالأحرى في خلقه ، وصقله ، وتنمية موهبته،وتكوين ذاته المبدعة الخلاقة.

وإذا نظرنا إلى الثقافة على أنها المتطلب الأهم فإنها تعني صقل الذات وتهيئة الأدوات وإيجاد الأرضية المناسبة للنسج على منوال ما، ومعرفة طرائق إبداع الفنون المختلفة التي يعد الشعر من أهمها إن لم يكن أهمها .

ولعلنا لا نستطيع أن نتصور وجود شاعر كبير ونص عظيم من دون تصور وجود عشرات أو مئات الشعراء الذين قرأهم ذلك الشاعر ليكوّن ذلك النص ، فهم ظلالُهُ.

ويمثل الشاعر أحمد مطر واحدا من هؤلاء الشعراء الذين يحضر في شعرهم ما يحضر في شعر غيرهم من المعاني والتراكيب والأخيلة والبنى التي تشير إلى استمداده خزينه الثقافي والحضاري والشعري .

وربما يقف مقدار إبداع الشاعر على محفوظه ؛لأن الإبداع يتوقف على روافده الثقافية بعامة والشعرية بخاصة ، وكلما امتدت كلما كان للشاعر مخزون يرفد به إبداعه ويغنيه فنيا وفكريا كان أدعى للتميز .

ولأهمية خطاب الشاعر أحمد مطر في موكب الشعر العربي الحديث؛ إذ يمثل امتدادا لمرحلة الرواد من ناحية الشكل ، وكذلك في كثير من الرؤى التي يقف عندها الشاعر، فضلا عن أن له مجموعة أعمال شعرية كاملة تربو على الخمسمئة صفحة وتضم شعرا يلاقي قبولا كبيرا لدى متلقيه في العالم العربي ، ويحظى باهتمام شريحة عريضة من القراء ويملأ مكانا في المكتبة العربية

الشعرية ، كل ذلك كان سببا لاختيار جانب من جوانب خطابه الشعري ، ولاسيما في مستواه التكويني؛ فضلا عن تشغيل آليات نظرية مهمة في منظومة النقد الأدبي الحديث في نصّ شعري له هذه المكانة ، ليكون أنموذجا حيّا لإجراء نقدي تحليلي .

ولتوافر شعره على كم كبير ولافت للنظر من التناص مع مختلف الموارد والمنابع النصية يقف عاملا مؤثرا في اختياره موضوعا للدراسة ؛ لما لهذا الميدان من أهمية كبرى في تأصيل النصوص الحديثة ، والوقوف على جذورها وآليات تناصها وتجلياتها .

وقد سبقت دراستي هذه دراستان ؛ لكن دراستي تفارقهما في أمور :

١.كلتاهما كانتا تحفران في جزء من (التناص) ؛إذ جاءت الأولى (حضور القرآن الكريم في شعر أحمد مطر)[١] للباحثة خديجة الفيلالي مقتصرة على تأثير القرآن _أعني القرآنية_ أما الباحث عبدالمنعم محمد فارس سليمان فخصص رسالته للماجستير بـ(مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر)[٢] ،وهو وإن كان أوسع من منطقة اشتغال الدراسة السابقة ، كان جزئيا بالنسبة لعملي .

٢.لم تكن الدراستان مستوفيتين حتى لنماذج عملهما ؛ إذ كانت الانتقائية ميزة منهجية لهما ؛ مما سبب نقصا في الاستقصاء ، وهو أمر لاشك في تأثيره في النتائج الختامية للبحثين.

٣.غياب المفاهيم الدقيقة في أغلب تحليلات الدراستين ؛ إذ كانت مبتسرة على التعالقات بين النص المؤثر (القرآن) و(النص المتأثر) شعر أحمد مطر ، أما دراسة الباحث عبدالمنعم فيلاحظ عليها أنها خلطت بين مصطلحي التضمين والتناص، فضلا عن تناقضاته التاريخية في حديثه[٣].

أما دراسة مسلم الأسدي الموسومة بـ(لغة الشعر عند أحمد مطر)[٤]، فقد تناولت موضوع التناص عنده بالإشارة السريعة العابرة التي لا تتعدى صفحاتها أصابع اليدين ؛ لعدم تخصصه بالموضوع .

---

(١) ضمن أعمال الملتقى الدولي الثالث للأدب الإسلامي الموسوم بـ (النقد التطبيقي بين النص والمنهج)الذي تقيمه رابطة الأدب الإسلامي العالمية المكتب الإقليمي في المغرب ،دورة محمد مختار السوسي، المنعقد في جامعة ابن زهر كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، أكادير، المغرب،١٦_١٨ يناير ٢٠٠١،ط١،مكتب المغرب الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية، مط النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ٢٠٠٤ :٣٢١_٣٤٦.

(٢)رسالة ماجستير،كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية ،إشراف أ.د: يحيى عبدالرؤوف جبر، نابلس ، فلسطين ،٢٠٠٥.

(٣) ينظر المصدر السابق:٩٣_٩٤.

(٤) لغة الشعر عند احمد مطر،مسلم الأسدي، رسالة ماجستير، إشراف د.ثائر الشمري، كلية التربية ،جامعة بابل،٢٠٠٧: ٢١٨_٢٢٧.

ودراسة د.عبدالكريم السعيدي الموسومة بـ(شعرية السرد في شعر أحمد مطر ، دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات)[١] ، التي تناولت الموضوع في فصلها الرابع بتقسيمها التناص عنده إلى :التناص الداخلي ، والتناص الخارجي ،وقد اقتصرت على إنموذجات مبتسرة من شعره ، وتسجل لصاحبها إشارته إلى السمات المكونة للقصيدة عند مطر ، مثل سمة التناص الداخلي بقضية المخبر وغيره، والمقابلة بين خبرين أو حالين، كما فطن لبنية انفصام الشخصية (وهي بنية تنطوي على سخرية مرة وجلد للذات من خلال اصطناع شخصيتين احداهما الشاعر الذي يتحدث عن شخص آخر لا علاقة له به ، ولعله يشير بهذا الى حالة انفصام الشخصية التي يحياها الإنسان العربي) [٢].

وقسمنا البحث على مقدمة بيّنا فيها أسباب اختيار الموضوع، وتقسيماته ، والمشاكل التي عانى منها الباحث ،ومهاد نظري عرّفنا فيه مفهوم النص والتناص وجذره اللغوي ومفاهيمه الأولية في المعاجم العربية ،وما رآه متتبعو هذا المفهوم من المعاصرين، ثم تعريف بالأصل العربي والإرهاصات السابقة لمفهوم التناص الحديث عند العرب في رأي بعضهم.

وقمنا بتقسيم الدراسة على أربعة فصول ، تناولنا في الأول منها مفهوم القرآنية في شعر أحمد مطر وتجلياتها على مستويات ثلاثة ،الأول:القرآنية المباشرة غير المحورة ، والثاني: القرآنية المباشرة المحورة ، والثالث :القرآنية غير المباشرة المحورة .

وتناولنا في الفصل الثاني التناص الشعري في شعر أحمد مطر على مستويين ، هما:الشعرالعربي القديم ، والشعرالعربي الحديث .

وفي الفصل الثالث تناولنا تناصه مع النثر على وفق المتناص معه من :حديث شريف ، وقصة ، وخطبة،ومثل ، وأغنية ، وسياسة ، ورياضيات ، وأجناس ، وشخصيات.وفي الفصل الرابع تناولنا انوع التناص في شعره، من خارجي وداخلي وموسيقي، وختمنا البحث بأهم نتائجه.

وتجدر الإشارة إلى أن عدم التوافق النسبي في عدد صفحات فصول الدراسة عائد إلى مقدار تناص الشاعر مع منابع ذلك الفصل، وتشكل ضخامة هذا الفصل ونحافة ذاك مؤشرا على هذا التباين .

وقد لاقت الباحث مجموعة من المعوقات التي وقفت في طريقه ، منها عدم إجادة الباحث اللغة الفرنسية التي كتبت بها نواة نشأة مفهوم التناص غربيا ، مما وقف عقبة في سبيل الفهم الحقيقي من

(١) ينظر شعرية السرد في شعر أحمد مطر ، دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات، د.عبدالكريم السعيدي،دار السياب ، لندن،ط١، ٢٠٠٨: ١٦٥_٢١٤.
(٢) المصدر السابق:١٩٤_١٩٥.

النصوص الأصلية ،واللجوء إلى الترجمات متعددة المستويات ، والتي قد تعد خيانة للنص ، وبخاصة إذا كان نقديا ، أو أدبيا، وكذلك توزع الموارد التي تعالج الموضوع بين اللغات المختلفة ، وعدم التفات المترجمين_ على الأقل_ لترجمة تلك المؤلفات النقدية جميعها ،فضلا عن عقبات الوضع الأمني وتداعياته منذ أحداث ٩ نيسان ٢٠٠٣م من فقر المكتبات وصعوبة الوصول إلى بعضها ، وسواها من الأمور الأخرى.

ولما كان(المنهج هو الطريقة أو الكيفية التي اختيرت للتعامل مع نص من النصوص .ونجد أحيانا بأن النص يملي ويفرض على متناوله منهجه . كما نجده في أخرى يفسح مجال المقاربة والمعاينة لشخص المبدع فيمده بحرية النقد والتشريح)[١] ؛لذلك سعينا لاجتراح منهج يكون موجها لإجراء آليات التناص في نصوص الشاعر المدروس ، أطلقنا عليه (التبانن)[٢] ، أي: الفرق بين البنيات في النصوص الأصلية المتناص معها ، والنصوص الشعرية التي كتبها مطر.

ويقوم منهج (التبانن) على نظام المجموعات الرياضية ؛أي:إذا كان النص المتناص معه يتكون على سبيل المثال من الوحدات التالية(معنويا ولفظيا):

١.أ

٢.ب

٣.ج

٤.د

٥.هـ

٦.و

فإن النص المتناص قد يتناص في حدود معينة مثلا من:

أ _ هـ ، أومن أ _ ج

والفارق بين وحدات التلاقي بين وحدات النصّين يشكل مقدار تباننه عن النص المتناص معه .

ولم نقم بالانتقاء من شعر الشاعر والإحالة على النماذج المشابهة إلا في حالات قليلة ؛ إيمانا منّا بأن دراسةً بمثل هذا المستوى عليها أن تغطي شعر الشاعر كله ؛لأنها تقدم نتائج مبنية عليها ، وتخرج بأحكام عليها أن تتوخى الدقة ما استطاعت . ولا تمثل هذه الدراسة إلا قراءتنا للتناص في

---

(١)حدود النص الأدبي دراسة في التنظير والإبداع ،صدوق نور الدين، سلسلة الدراسات النقدية ٢دار الثقافة ، ط١،الدار البيضاء ،المغرب، ١٩٨٤: ٦.

(٢) مصطلح حديث اتفقنا مع الدكتور محمد مفتاح على اجتراحه في لقاء شخصي إذن بنشره في الرباط بتاريخ ٢٠٠٩/٢/٢٤.

شعره ، ومحاولة إيجاد طريقة خاصة للتحليل ولـ (أن في تكييف المنهج اغتيالا لإبداعية القراءة، وإحكاما لثوابت ذوات قوالب جاهزة تحتوي أجزاء النص،فالسلطة هي للنص الإبداعي وليس للمنهج)[١] عملنا على تغليب حضور النص على القوالب التحليلية الثابتة، وإن كانت ضرورية ، يضاف إلى ذلك إننا سعينا إلى استيعاب شعر الشاعر المدروس في تحليلنا ؛لأنه يسهم في بناء نتيجة ختامية لا تتحقق إلا به .

ولا يدعي هذا البحث أنه وصل أو حاول أن يصل إلى درجة الكمال؛ لأن الكمال لله وحده ، ويبقى جهدا حاولنا فيه أن يكون جادا وحسبنا أنا حاولنا في سبيل البحث الجاد ، وما التوفيق إلا من عند الله عليه توكلنا وإليه ننيب ومنه التوفيق والسداد وعليه التوكل ، ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا ...

الباحث

(١) بعض ظواهر التناص بين الحماسة الكبرى وشعر أبي تمام، نصيرة صديقي ، أطروحة دكتوراه ، إشراف د .إدريس بلمليح ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط،٢٠٠٢/٢٠٠٣: ٨.

المهاد النظري

١.التناص لغة

٢.جذورالتناص في المفهوم العربي

٣.نشأة التناص في المفهوم الغربي

١.التناص لغة:

ترد لكلمة (نصّ) مجموعة دلالات ، منها ما جاء في (كتاب العين) بالقول:((نصصتُ الحديث إلى فلان أي رفعته)؛قال:

ونصّ الحديثَ إلى أهلهِ فإنّ الوثيقةَ في نصّهِ

....ونصصتُ ناقتي رفعتها ...ونصصتُ الشيء حرّكته ..وانصته :استمعت إليه) [١] . ويرد في (معجم المقاييس في اللغة) معنى مشابها لما تقدّم من أن (النون والصاد أصل صحيح يدل على رفع وارتفاع وانتهاء الشيء ...منه قولهم : نصّ الحديث إلى فلان :أي رفعه إليه ، والنص في السير أرفعه ، يقال :نصصتُ ناقتي ...ونصصت الرجل :استقصيتُ مسألتَهُ عن الشيء حتى تستخرج ما عنده...) [٢]، ولأبي عبيدة رأي أورده صاحب اللسان مفاده أنّ:(النصُّ التحريك حتى تستخرج الناقة أقصى سيرها ... وأصل النصّ أقصى الشيء وغايته ...، ونصّ الأمر شدتهُ ، قال أيوب بن عباثة:

ولا يستوي عند نصّ الأمو رِ باذلُ معروفه والبخيل

...وينصُّهم أي يستخرج رأيهم ويظهره ، ومنه قول الفقهاء: نصّ القرآن ونصّ السنة أي ما دلّ ظاهر لفظهما عليه من الأحكام) [٣]، ويقول صاحب القاموس:(المنصّةُ :بالفتح :الحَجَلَةُ من نصِّ المتاع... ونصص غريمه وناصّه : استقصى عليه ، وناقشه) [٤]، ولم يرد لكلمة (التناص) معنى خاص بها ، وبقيت تدور في دوائر معنوية تتقارب وتتباعد.

ويستنتج المتأخرون جملة أمور من السابقين منها:

أ. ما أوردته صفاء كاظم البديري في دراستها ويتلخص في[٥]:

١.أنه إذا كان النص رفع الشيء ، ونص الحديث ينصه نصا رفعه إليه ، فإن في ذلك ارتباطا بمصطلح التناص الذي يتضمن ظهور إشارات أو أجزاء من نص سابق في نص لاحق .

---

(١)ترتيب كتاب العين ،لأبي عبدا لرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي(١٧٥هـ) ، تح د.مهدي المخزومي،ود.إبراهيم السامرائي،تصحيح أ.أسعد الطيب ، إيران،ط٢ ، ١٤٢٥هـ :١٧٩٨/٣.

(٢) معجم المقاييس في اللغة ، ابن فارس(٣٩٥هـ)، تح شهاب الدين بن عمر ، دار الفكر ، بيروت، ط٢، ١٩٩٨: ١٠٢٩.

(٣) لسان العرب ، ابن منظور (٧١١هـ) ،دار صادر ، بيروت،١٩٥٦:مادة (نصص).

(٤) القاموس المحيط ،مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (٨١٧هـ)، إعداد وتقديم محمد عبد الرحمن المرعشلي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت،ط٢، ٢٠٠٣:مادة (نصص).

(٥) ينظر التناص في شعر أبي تمام،صفاء البديري،رسالة ماجستير،اشراف د.صميم كريم،كلية التربية ابن رشد ،جامعة بغداد،٢٠٠٠ :٤_٥.

٢.إذا كانت (حية نصناص كثيرة الحركة) فلهذه الدلالة اقتراب من مفهوم التناص ؛لأن النصوص لا تبقى ثابتة ساكنة فهي في حالة حركية مستمرة وهذه الحركة تؤدي إلى تداخلها مع بعضها بعضا مكونة علاقات تناصية.

٣.إذا كانت من دلالات النص(الإسناد إلى الرئيس الأكبر ...والتعيين على شيء ما يعني أننا قمنا بتعيينها وإسنادها .

٤.إذا كان(ناصه يناصه أي استقصى عليه وناقشه ، فمفهوم التناص يحمل هذا المعنى فالنصوص التي تتواجد في نص ما ، فإنها تدخل في عملية حوار ومناقشة.

ويبدو أن الباحثة تتعسف وتتكلف في ربط المدلولات اللغوية بالمدلول النقدي الحديث ؛ لأنها رسّخت في ذهنها مفهوما حديثا وقامت بلي أعناق النصوص لتتناسب وذلك المفهوم الذي يقترب من دائرته ويبتعد ، وربما كان اقترابه أكثر ما يكون في النقطة الأخيرة ، وابتعاده غير مستبعد أيضا في مجموع عملية الربط بين المفهومين.

ويرى فاضل ثامر[١] انه مما يرد في المعاجم القديمة والحديثة من أن الدلالة الحديثة للنص لم تكن غائبة كليا في المعجم العربي، ونرى أنها لم تكن ظاهرة كليا أيضا .

ويذهب بيان الكبيسي[٢]مذهبا حسنا في ملاحظة رجوع النص إلى معنيين مشتق أحدهما من الآخر ، الأول: الرفع ،والثاني: الارتفاع ، فهل النص يعني رفع الشيء حتى يصل إلى أقصى ارتفاع أو يعني الارتفاع والظهور نفسه؟وهذا اختلاف في الأصل : فعلا كان أم اسما(مصدرا)، وفي ملاحظة أن النص يطلق في اللغة على جانبين من هذا الرفع والارتفاع: الأول: حسيّ يتناول الرفع والارتفاع كما يظهر للحواس (نص المتاع) ،والثاني: يتناولهما بشكل تجريدي لأشياء موجودة ظاهريا أم غير موجودة ،(نصّ الحديث)، أي :إن التراكب حسي ومعنوي.

ويذهب المختار الحسني[٣] إلى أنه لم يرد في المعاجم العربية ما يفيد هذا المعنى الحديث بالضبط ، فالنص له عدة معان ؛ منها الظهور، وبلوغ الشيء منتهاه ، ونصّ المتاع :أي وضع بعضه فوق بعض ، وتناص القوم : ازدحموا . ولعل المعنيين الأخيرين _ربما_ يكونان قريبين ، إلى حد ما ، من مفهوم التداخل الذي يتضمنه مفهوم التناص ولو بتكلف وتعسف قليلين.

---

(١) ينظر: النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث ، فاضل ثامر مجلة الأقلام ،ع ٣_ ٤ ،س ١٩٩٢: ١٦_١٧.

(٢) ينظر التناص وبناء النص في الشعر العراقي المعاصر جيل الستينيات،رسالة ماجستير، بيان شاكر جمعة الكبيسي،إشراف د.علاء المعاضيدي،كلية التربية ، جامعة الأنبار، ١٩٩٩: ٦ .

(٣) ينظر مفهوم التناص خصوصية التوظيف في الشعر الإسلامي المعاصر بالمغرب،،د.المختار الحسني ، ط١، مط النجاح الجديدة،الدار البيضاء:٢٠ومصادره.

ومن الاستقصاء المعجمي (يرى عبدالملك مرتاض أن الأصل في مدلول الوضع اللغوي للنص هو الرفع والإظهار وبلوغ الغاية في الشيء . ولم نعثر على نصوص شعريــة أو نثرية موثوقة تفيد المعنى المتداول على عهدنا)[١] ، ولكن موردِ هذا النص يأخذ علـى مرتاض اكتفاءه بالمعنى المعجمي ويرى :(أن البحث في تراث الأصوليين بيّن أن مفهوم النص كما تداول في بيئتهم يقترب في تعريفه وكيفياته الإجرائية من المفهوم المعاصر "للنص" بل يتجاوزه في كثير من المواضع الدقيقة)[٢].

ويبالغ بعضهم في تفسير المعنى اللغوي البسيط مستعملا تاويلات بعيدة ، فحينما ينظر إلى (نص المتاع) يقول: (إن الأصل في المتاع ، أنه كل ما يمتع به الإنسان ، أو كل ما يحتاجه الإنسان ، في حلّه وترحاله ، فهذا يقتضي أن المتاع عبارةِ عن معادل رمزي لكل ما يمثل شرط الوجود النصي للموجود الناص ، وهذا يقتضي أنه عبارة عن معادل رمزي لكل ما يستهدفه الناص ، كاتبا كان أم قارئا ، بحركة النصنصة النصيص الكتابي أو القرائي ، بوصفه ما يمثل شرط كينونته النصية التي عنها يبحث ، واليها يسعى، وفي سبيلها يكابد البحث والرحيل)[٣].

ولم يبلغ باحث مبلغا أعمق وأكثر مما بلغه الدكتور عبد الواسع الحميري ؛ إذ خصص فصلا كاملا لدراسة وعرض آراء ومناقشة قضية مفهوم مهم هو النص فـ(النص في مدونة اللغويين) [٤] ،وقد عرض لآراء أصحاب المعاجم وناقشها بإسهاب ومدّ في تبسيط معانيها ، ورأى أن (الناص في مدونة اللغويين العرب ،أو في الذاكرة الثقافية العربية ،هو الفاعل النصي الذي يتحقق وجوده في النص فاعلا فعل النصنصة والتنصيص الكتابي /القرائي)،و(أن الأصل في البنية الدلالية للدال"نص"أنها عبارة عن بنية علو و اعتلاء /وجود وإيجاد، أو بنية كشف وتكشف ، ذاتي وموضوعي) ، ويخلص بعضهم إلى أن النص أو التناص في اللغة يعني البلوغ والاكتمال في الغاية[٥].

---

(١) نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ، د. حسين خمري، منشورات الاختلاف ، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط ٦، ٢٠٠٧ :٤٦.
(٢) المرجع السابق:٤٦.
(٣) في الطريق إلى النص، د.عبدا لواسع الحميري(مجد)المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ،بيروت ،ط١،٢٠٠٨ :٣٠_٣١.
(٤) في الطريق إلى النص :٢٩_٤٥.
(٥) ينظر التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات ، د.مصطفى السعدني،منشأة المعارف بالإسكندرية ،١٩٩١: ٧٣.

٢.جذور التناص في المفهوم العربي:

إن أردنا إيجاد جذور (للتناص) عند العرب فنرجع إلى الإرهاصات الأولى للشعر العربي ، وما تبعها من سير الشعراء على تقاليد شعرية معينة توحي بتقليد احدهم الآخر والسير على منواله وطريقته.

ولعل في المقدمات الطللية_وإن كانت قواعد_ نوعا مما يشترك فيه شعراء العرب قبل الإسلام وحتى بعده،تلك المقدمات وما يحصل معها من استيقاف الصحب، والبكاء ، واسترجاع الذكريات، ووصف المنقذ الوحيد من متاهات الصحراء وغياهبها وهو الناقة، ثم الدعاء بالسقيا، يشير إلى أن شاعرا ما ربما هو امرؤ القيس أو سابقه ابن حزام أو ابن حذام هو الذي فعل تلك الأشياء وسارت عليها العرب من بعده ،ويذكره امرؤ القيس بقوله(١):

عوجا على الطلل المحيل لأننا نبكي الديار كما بكى ابن حذام

ولكن هل يعد السير على هذا النمط تناصا بصورة من الصور؟

إن الإجابة على هذا التساؤل تستدعي التأمل في ما وصلنا من تراث شعري ضخم ، وهل ان هذا المتوارث المتشابه في بعض مفاصله يتناص بعضه مع بعضه الآخر؟ اغلب الظن أن هذا الذي سار عليه الشعراء لا يعد تناصا بوجه من الوجوه ؛ لأن الذين ثاروا على تلك التقاليد ،ومنهم أبو نواس ، لم يثوروا على معان محددة تتكرر في شعر الشعراء السابقين ، أو ألفاظ وتراكيب ، وإنما ثاروا على تقليد يسير عليه الشعراء بطريقة التوارث والتقليد الأعمى ، وتبقى قضية الأطلال قضية تقليد لا تناص.

ولكن ذلك لا ينفي أن (للتناص) جذورا في الموروث الشعري العربي ، ولكنها ليست في القالب المعنوي الذي سار عليه شعراء ما قبل الإسلام ومن تبعهم ، وإنما تتجلى في مجموعة من التقنيات الأخرى ، مثل : المعارضات الشعرية ، والسرقات ، والنقائض، والموازنات .

وتجدر الإشارة إلى أن البحث عن جذور (للتناص) عند العرب لا يعني بالضرورة التعسف والتكلف لإيجاد تلك الجذور ومحاولة ربطها بالمدلول الحديث للمصطلح ، ولكنها تعني أن الإرهاصات كانت موجودة ، ولم يتولد من فراغ كامل ، ولكن التعامل معها أخذ طرائق شتى كما سيمر بنا.

والحال كذلك مع جميع التقنيات والمناهج التي تسطع من حقبة لأخرى، ويظن متلقفوها أنها آخر موضة ، في حين أن الجذور باقية لكل جديد يستجد ، وإنما العبرة بالانتفاع بتلك المناهج والرؤى

---

(١) امرؤ القيس : منتخبات شعرية ، فؤاد أفرام البستاني ،المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ،١٩٢٧: ١٤.

لا الوقوع تحت سيطرتها ، وتفسير كل شيء في ضوئها ؛لأن الحياة مستمرة ، وسرعان ما يخفت نجم ليسطع آخر.

ومن تلك الجذور: السرقة، والمعارضة ، والموازنة، والنقائض،ومن أهمها:

أـ المعارضات الشعرية:

تعني المعارضة الأدبية في رأي د.محمد مفتاح: (أن عملا أدبيا أو فنيا يحاكي فيه مؤلفه كيفية كتابة "مَعْلَم" فيه أسلوبه ليقتدي بهما أو لرياضة القول على هديهما أو للسخرية منهما)[١].ولكنه في موطن آخر يقترح مصطلحا آخرا بديلا للمعارضة وهو (الحوارية) ، يقول:(إن عملية الحوار مع النص المركزي عملية تحويل يحكمها مبدأ المماثلة والمشابهة ، في الشكل والمضمون أو في أحدهما)[٢]، ونظن أنه استقى هذا المصطلح من باختين كما سيمر بنا في نشأة التناص الغربية،ومما تتضمنه الكلمة من تواصل بين نصين أو أكثر،في حين يستعمل د. محمد بنيس مصطلحين بديلين للمعارضة ،هما:النص الأثر والنص الصدى[٣].

وتمثل المعارضات الشعرية ميدانا خصبا لمجاراة الأمثلة السابقة ؛ لما تختزنه تلك الأمثلة من طاقات شعرية تحفز على معارضتها ، أو مجاراتها،على وجه أدق، و تشكل ميدانا للمنافسة وإبداء القدرة على إثبات الموهبة المبدعة ، وتكون المجاراة بقصيدة أخرى أخذ الوزن نفسه والروي نفسه وتحاكي معاني المثال المجارى أو القصيدة المعارَضة .

وتبقى قضية الأفضلية مرهونة بمدى إبداع الشاعرين _ أو مجموعة الشعراء إن كانت مجاراة بقصائد كثر_ في مجموع العناصر الجمالية المكونة للقصيدة ، وذلك لا يعني أن المجارِي بالضرورة أن يكون أقل إبداعا من المجارى ، ولا تعني الأسبقية أيضا شيئا كبيرا للمبدع الأول؛ فقد يتغلب المجاري على المجارى إن استطاع إطلاق قصيدته من قيود التقليدية الشكلية المباشرة والتقريرية ، ولكن يبقى القالب الأول هو الامتياز المحسوب لصالح الأسبق _المجارَى_ وتكمن داخل هذا القالب قصيدة تكون جيدة إلى حد كبير ؛ لأنها تدعو إلى المجاراة ، وغالبا ما تكون المجاراة في قصائد مجيدة.

والمعارض (يبني شعره على كتابة سابقة يتجه به إلى القاريء بصفة عامة على العكس من النقيضة التي تتجه إلى صاحب المناقضة أساسا،وهذه المعارضات توحي بلقاء متجدد بين الشاعر

(١) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ،ط٣،الدار البيضاء،١٩٩٢ :١٢١.
(٢) دينامية النص تنظير وإيجاز، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،١٩٨٧ : ٩٨.
(٣) الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها(التقليدية)،دار توبقال للنشر ، المغرب ،١٩٨٩: ٢٢٥.

القديم والجديد وتصور بشكل واضح هذه الجدلية بين المبدع والتراث، وبصورة أعمق بين المبدع وذاكرته) [١].

و(المعارضة مجال للإضافات الجديدة وكذا مجال لإثبات الأنا المبدعة)[٢] ؛ لأن المبدع الثاني _المجاري_ أو المعارض محاط بشروط الوزن والروي والتقارب في الموضوع أيضا،فهل يعني ذلك وجود عوائق في طريقه ؟ .

تستدعي الإجابة على السؤال هذا النظر إلى أن كل إبداع يكون من خلال قيود ، ولا يكون من عبثية مفرطة ،ويكون مجال الإبداع داخل تلك القيود الكبيرة لا في الخروج عليها كليا، ولكن الحال في المعارضة_المجاراة_ يختلف قليلا ؛ لأن المعارض قاصد في عمله ؛ فعليه أن يسير على منوال ما قصد إليه .

ومن القصائد ذائعة الصيت في المجاراة الشعرية:

١.بائية أبي تمام وجاراها ابن سناء الملك ،وشهاب الدين محمود ، وأحمد شوقي .

٢.لامية كعب زهير، وجاراها الفيروز آبادي ،وأبو حيان التوحيدي.

٣.ميمية البوصيري المشهورة بالبردة وجاراها البارودي وأحمد شوقي)[٣].

وقد عرض الاصبهاني للمعارضات في كتابه (الأغاني)([٤])،وتناولها د.أحمد زنيبر من ناحية المفهوم، وتتبع تاريخها والآراء فيها وجعل تطبيقه في الشعر المغربي في عهد السعديين[٥].

ب ـ السرقات الشعرية :

تعد قضية السرقات في الشعر العربي من أهم القضايا التي أثيرت في تراثنا النقدي العربي ؛ بالنظر للمساحة التي تحركت فيها في مدونات العلماء على الرغم من اختلاف آرائهم؛ و(لكونها تتصل بمشكلة فكرية هي مشكلة التواصل الأدبي بين الأجيال في الثقافة الواحدة وثقافات مختلفة)[٦] ، ولا يخفى أن هناك رائحة للعامل الاجتماعي تشمّ فيها من خلال التسمية بصورة

---

(١) تداخل النصوص الأدبية في تجربة أحمد شوقي الشعرية شعره الإسلامي انموذجا ،دبلوم دراسات عليا ،زليخه أوزيان ،إشراف أحمد الطريسي أعراب،جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،الرباط، ١٩٩٣_١٩٩٤ :٥٥.

(٢) المرجع السابق:٥٥.

(٣) ينظر تداخل النصوص الأدبية في تجربة أحمد شوقي:٥٥.

(٤) دار إحياء التراث العربي، القاهرة، (بلا.ت):٦٣_٢١٨.

(٥) ينظر:المعارضة الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية ، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط ط١، ٢٠٠٨ :١٥

(٦) بعض ظواهر التناص بين الحماسة الكبرى وشعر أبي تمام ، نصيرة صديقي، إشراف د. إدريس بلمليح ، جامعة محمد الخامس ، كلية الاداب والعلوم الانسانية ، الرباط، ٢٠٠٣م:٣٦.

مباشرة وسريعة؛ فالسرقة مثلبة في العرف الاجتماعي ، وقد أُخِذَ مصطلح (السرقة) أو (السرقات) من هذه الدائرة بلا ريب .

ولعل الانطباع المتكون عند سماع كلمة (سرقة) ، يدفع المتلقي إلى البحث عن جذر ما لهذه السرقة ؛ لأن كل سرقة مبنية على عوامل أربع لا غير :الأول: السارق ، والثاني: المسروق منه ،والثالث :المادة المسروقة، والرابع :طريقة السرقة .

وقد أفاض النقاد المعاصرون في البحث في قضية السرقات الشعرية (بعد أن حظيت بهذا الوهج في النقد القديم عند نهوضها كفكرة لها ظروفها وملابساتها، أو لعلهم تناولوها في إطار من المفاهيم الأخرى وكأنهم يسعون إلى إعادة زراعة حقل مهجور بآليات حديثة وصالحة لمعالجته ...ما أوحى ، أحيانا ، بتطابق تام بين التناصية والسرقات)[١].

لذلك رأينا ضرورة المرور بآراء القدماء للوقوف على حقيقة الصلة بين الاثنين(السرقة ، والتناص) ، ومدى صلاحية قيام الأول جذرا للآخر، أو بديلا عنه.

عرف النقد العربي القديم جهودا كثيرة في مجال السرقات الشعرية ؛لما لهذه لقضية من أهمية في تبيان أصالة الشاعر وتفرده وإن كان في قليل من إبداعه ، منها (كتاب ابن كناسة سرقات الكميت من القرآن، وكتاب ابن السكيت في سرقات الشعراء، والزبير بن بكار في إغارة كُثيّر على الشعراء ،والموازنة للآمدي ، و المفاضلة للمنجم ، والوساطة بين شاعروخصومه للقاضي الجرجاني ، وسرقات أبي تمام لابن عمار القرطبي ، وسرقات البحتري من ابي تمام للنصيبي، وسرقات ابي نواس لابن المزرع ،والإبانة عن سرقات المتنبي للعميدي)[٢] ، وغيرها من الكتب التي تناولت الموضوع بوصفه موضوعا رئيسا أو في أثناء الحديث عن موضوعات أخرى ، وقد وصلنا قسم منها ولم يصل القسم الآخر [٣].

تقوم قضية السرقة الشعرية على محور رئيس ،هو الصراع بين ما هو إبداع أو ابتداع ، وبين ما هو إتباع ، بين ما يبتكره الشاعر من بنات أفكاره وهو الأقل عادة ، وبين ما يشارك فيه أسلافه وربما معاصريه أيضا.

---

(١) رحلة التناصية الى النقد العربي القديم، معجب العدواني،دراسة منشورة في شبكة المعلومات العالمية (الانترنت):٥.

(٢) فيديريكو غارثيا لوركا وعبد الوهاب البياتي دراسة في التناص ، محمد عبدالرضا شياع ، إشراف أحمد الطريسي أعراب ، رسالة دبلوم الدراسات العليا ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة محمد الخامس ، الرباط، ١٩٩٥/١٩٩٦ :٢٧ .

(٣) ينظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ، د . إحسان عباس ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن، ١٩٨٦: ١٣١.

لقد تناول الدارسون المعاصرون موضوع(السرقة) في النقد العربي القديم بإطناب مرة وبإسهاب مرة أخرى ، وفق ما يراه الدارس من أهمية للموضوع ، ويكاد أغلب هؤلاء يسيرون على التسلسل الزمني، وهو المعيار المتدرج في دراسة تاريخ الظاهرة ؛ لأنه يأخذ بنموها، وتطورها، وما يزاد عليها .

وقد آثرنا استعراض أهم الآراء النقدية القديمة مبتعدين عن الإسهاب غير المسوغ ، ومستفيدين من عصارة أفكار الدارسين السابقين.

يبدأ الدارسون _عادة_ بالتمهيد لدراسة (السرقة) عند القدماء بالاستشهاد بما قاله الشعراء في الموضوع بوصفه دليلا على تنبههم إلى هذا الأمر[(١)] ، ومنه قول طرفة بن العبد[(٢)]:

ولا اغير على الاشعار اسرقها   عنها غنيت وشر الناس من سرقا

الذي يدل أن الشاعر منذ عصر ما قبل الإسلام تنبه إلى هذا الأمر ، وأدرك أن القدماء سبقوهم إلى المعاني الجيدة المبتكرة، ولم يتبق لهم كثير ليقال إلا إذا كرروا ما قاله السابقون، وهو تنبه مبكر جدا لمسألة ما تزال تثير الجدل وتتضارب فيها الأقوال ، وهو المعنى الذي يسوقه ابن رشيق القيرواني عندما يذكر أبياتا لامرىء القيس تشير إلى معرفته باختياره الجيد من الرديء في شعره ، واختياره المجيدات، يقول[(٣)]:

أذود القوافي عني ذيادا   ذياد غلام جريء جــرادا

فلمّا كثرنَ وأعيينَـــــــهُ   تخيّر منهنّ ستّا جــرادا

فاعزلُ مرجانَها جانبــاً   وآخذ من درّها المستجادا

لأنه هو الذي سبق العرب إلى أشياء ابتدعها، فاستحسنها الشعراء واتبعوه فيها[(٤)] كما يقول ابن سلام الجمحي ، ولعل في قول عنترة أيضا ما يشير إلى الحقيقة التي نحن بصدد الوقوف عندها من تزاحم الأقوال في المعنى الواحد ، واخذ اللاحق عن السابق، في بيته[(٥)]:

هل غادر الشعراء من متردم ؟   أم هل عرفت الدار بعد توهم؟

---

(١) ينظر التناص في شعر سليمان العيسى ،رسالة ماجستير، نزار عبشي، إشراف أ.د:محمد عيسى ، مشرف مساعد أ.د:راتب سكر ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة البعث ، ٢٠٠٥ :٥٠ وما بعدها.

(٢) السرقات الشعرية بين الآمدي والجرجاني في ضوءالنقد الادبي القديم والحديث،عباللطيف الحديدي، جامعة الازهر ، المنصورة ،ط١ ، ١٩٩٥ :١٦.

(٣) العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق حسن قرقزان ، مطبعة الكاتب العربي ، دمشق ، ١٩٩٤: ٣٦٦/١.وديوانه:٢٤٨.

(٤) طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ، ١٩٧٤ : ٥٥/١.

(٥) أشعار عنترة ، شرح محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ،ط١، ١٩٦٩: ٢٠.

وربما يشبه ما ذكرناه من قول امرىء القيس ما قاله الشاعر سويد بن كراع العكي في قوله[١]:

أبيت بأبواب القوافي كأنّمـــا أصادي بها سربا من الوحش نُزّعا

أكالئها حتى أعرّس بعدمـــــا يكون سحيرا أو بعيدا فاهجعـــــا

عواصيَ إلا ما جعلت أمامهـا عصا مربد تغشى نحورا وأذرعــا

أهبتُ بغرّ الآبدات فراجعـــــت طريقاً أقلّتهُ القصائد مهيعــــــا

بعيدةُ شأو لا يكاد يردّهــــا لها طالب حتى يكلّ ويظلعـــــا

إذا خفت أن تروى عليّ رددتها وراء التراقي خشية أن تطلّعـــا

ويتضح في تلك الأقوال الصراع الواضح _ وإن كان داخليا_ من أجل حسن اختيار القول الذي يتفرد به قائله ، وينماز بكتابته .

وبعد معرفة الشعراء أنفسهم بهذا الشأن فمن البدهي أن يتنبه له النقاد القدماء ، ويفيضون القول فيه، ويبحثون في مفاصله ، وليس هناك تاريخ محدد لهذه البداية ، ولكن المرجح أن البدايات كان لها مخاض قبل أن توجد بصورة نقدية تتداولها الأقلام المختلفة ، هذا المخاض
ربما ضاع قسم منه ،أو ربما كان أحاديث لم تدون ، وبقيت أحكاما شفهية تتداولها الألسن.

يشير ابن سلام الجمحي (٢٣١هـ) إلى سرقات الجاهليين والإسلاميين عندما يتحدث عن الشعراء في طبقاته ، ويرد بعض المعاني المسروقة إلى أصحابها ، ويشير إلى السرقات المحضة ويعلل لها أحيانا ، يقول :(كان قراد بن حنش من شعراء غطفان ،وكان جيد الشعر قليله ، وكانت شعراء غطفان تغير على شعره ، فتأخذه وتدعيه ، ومنهم زهير بن أبي سلمى)[٢].وهذا القول إن سلمنا بصحته فلا يقدح بمقدرة زهير؛ لأن كثيره الجيد يشفع له، كما أنه ليس معقولا أن يكون قد أخذ شعره جميعا من (قراد) هذا .

وحاز الجاحظ (٢٥٥ هـ) قصب سبق أيضا في تحليل الظاهرة ، ولكنه(لم يفرد لها بحثا مستقلا ولم يعتمدها بالدراسة ومن كلامه يستدل فيها على اقتناعه بأخذ المتأخرين من الأوائل ألفاظهم ومعانيهم)[٣] ؛لقوله: (لم يدع الأول للآخر معنى شريفا ولا لفظا بهيا إلا أخذه) [٤]،ويشير كذلك إلى عدم سلامة معنى مجيد من الأخذ بقوله[٥]:(لا يعلم في الأرض شاعـر تقدم إلى تشبيه تشبيه مصيب ، وفي معنى غريب عجيب ، أو في معنى شريف كريم ، أو في بديع مُختَرَع ، إلا

---

(١) البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ومحمد عبد المنعم خفاجي ، القاهرة ، ١٩٦٨: ١٢/٢.
(٢) طبقات فحول الشعراء، تحقيق احمد محمود شاكر، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢: ١٦.
(٣) بعض ظواهر التناص بين الحماسة الكبرى وشعر أبي تمام : ٣٩.
(٤) البيان والتبيين:٣٢٦/٣.
(٥) الحيوان ،ابو عثمان عمرو بن بحرالجاحظ،مصر،١٩٠٧.:٣١١/٣.

وكل من جاء من الشعراء من بعده أو معه ، إن هو لم يعدُ على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره ، فانه لا يدع أن يستعين بالمعنى ، ويجعل نفسه شريكا فيه).

ويظهر انه يفرق(بين نوعين من السرق : الاشتراك في المعاني وهو عام ،والتعدي إلى الألفاظ والتراكيب وهو السرق الحقيقي . وهذا التمييز مرتبط بنظريته المشهورة في أن المعاني مطروحة في الطريق ، وان الشأن كله لتخير الألفاظ ، وجودة السبك ،وحسن الصياغة)[1].

وأشار إلى مصطلحات السرقة المتعددة عند المتأخرين ، وفرّق بين ما يسرق بكامله ،وما يسرق بلفظه ، وأشار إلى المعاني العقم التي تفرد بها أصحابها ، وأشار إلى المعانـي التي يشترك فيها جماعة لا يحكم على أحدهم بالسرقة ؛لاختلاف ألفاظهم واعاريضهم، وترى نصيرة صديقي انه كان وسطيا ،وعقلانيا في أحكامه، ولم يذكر مصطلح السرق إلا مرتين في كلامه ، واستعمل مصطلحات أخرى مثل : (الأخذ، و الاحتذاء)[2] ،ويرى أحمد سليم غانم أن(تداول المعاني عند الجاحظ يعد من طبيعة الخلق الفني، فضلا عن أنه أمر ملازم بين كل سابق ولاحق)[3] وهو بهذا يقر بالحقيقة التي لابد من الخضوع لها لوجود الشعر؛ فلا يوجد شاعر مبتدع لكل معانيه في كل شعره.

ومرّ ابن قتيبة (٢٧٦هـ) في كتابيه :(الشعر والشعراء)،و(أدب الكاتب) بقضية السرقة مرور الكرام وأعاد ما قاله الجاحظ وابن سلام ، وأشار إلى السرقة المفضوحة والخفية ،وأكد أن المعنى المتداول صار مشتركا [4]،وما ترك شاعرا إلا وذكر سرقته تحت ما سماه (الأخذ) بدل (السرقة) .

ويشير المبرد(٢٨٥هـ) إلى سرقة بعض الشعراء للمعاني البليغة[5]، ويؤلّف ابن المعتز(٢٩٦) كتابه (البديع) ليرجع ما سموه بديعا إلى أصوله القديمة، ويؤكد وجوده السابق.

ويبحث ابن طباطبا (٣٢٢هـ) عن مسوغات للشعراء يلخصها بضيق مجال القول أمام المحدثين مما يدفعهم للتقليد ، أو ما يسميه (الاستفادة) ، ويفرق بين الإغارة وهي السرقة الصريحة ، وبين حسن الأخذ [6]،

---

(١) مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي ، محمد عزام ،منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ،١٩٩٥: ٢٨١_٢٨٢ ومصادره.

(٢) ينظر: بعض ظواهر التناص بين الحماسة الكبرى وشعر أبي تمام:٤٢_٤٣.

(٣) تداول المعاني بين الشعراء قراءة في النظرية النقدية عند العرب ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،ط١، ٢٠٠٦ :١٠٢.

(٤) ينظر: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر،دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٨ :١/١١٠.

(٥) ينظر: مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي:٢٨٢ومصادره.

(٦) ينظر: عيار الشعر :٩.

ويقف من السرقات موقفا صعبا يسميه بـ (المحنة) عندما يربطها بـ(السنة) التي جرت عليها العرب في إتباع الموروث[١].

ويكرر الصولي (٣٣٥هـ)أقوال سابقيه ، ولكنه ينفرد برأيه عندما يرى أن الشاعرين إذا تعاورا معنى ولفظا أو جمعاهما ، فالسبق لأقدمهما سناً واولهما موتاً والأخذ ينسب إلى المتأخر[٢].

أما الآمدي فقد اهتم بالسرقات الشعرية وافرد لها بابا في مجال سرقات أبي تمام والبحتري ، وهو يرى أن السرقة تكون في المعاني الخاصة التي ينفرد بها الشاعر ويبتدعها ،أما المعاني المشتركة فلا سرقة فيها[٣] ، ويؤكد على أن بيئة الشاعرين قد تكون سببا في تواردهما على معان بعينها في شعريهما ويقترح تسميته بالاتفاق في المعاني[٤] .

ويرى أن ناقدا مثل ابن أبي طاهر قد خلط الخاص من المعاني المشتركة بين الناس مما لا يكون مثله مسروقا عندما خرّج سرقات أبي تمام[٥]. ويرى أيضا أن كثرة السرقة تعود إلى كبير محفوظ الشاعر ، وأن دعوى الابتداع والاختراع الكبير عند أبي تمّام كان مدعاة للرجوع إلى ما استعاره من شعر الشعراء [٦]، وأن هذا الباب ما تعرى منه متقدم ولا متأخر[٧]، ويشاركه القاضي الجرجاني (٣٦٦هـ) رأيه الأخير هذا في استعانة كل شاعر بخاطر الشاعر الآخر، ويكرر ما قاله سابقوه في هذا المجال من عدم كون السرقة عيبا كبيرا ، ويلتمس العذر للمتأخرين ، ويميز بين المعاني العامة والمعاني الخاصة أيضا[٨]، ويتقدم خطوة بتمييزه بين أنواع السرقات ووضع التسميات التسميات لها ، مثل : السَّرَق ، والغصب، والإغارة، والاختلاس، والإلمام ، والملاحظة، وغيرها[٩].

---

(١) ينظر حفريات المعرفة في الرواية المغربية قراءة شعرية لنصي :أوراق لعبد الله العروي ومجنون الحكم لبنسالم حميش ، إعداد:علي برعيش ،إشراف د. المصطفى شاذلي،أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس ، الرباط،٢٠٠٥: ٤٨٩.

(٢) ينظر أخبار أبي تمام ، تحقيق محمد عبده عزام،وخليل محمود عساكر،ونظر الإسلام الهندي ، بيروت ، ط٣، ١٩٨٠: ١٠٠.

(٣) ينظر الموازنة بين أبي تمام والبحتري، بيروت ، ١٩٥٩: ٣٤٦/١_٣٤٧.

(٤) ينظر المصدر السابق:١/ ٥٣ و٥٦.

(٥) ينظر السابق :١١٢/١.

(٦) ينظر الموازنة:٢٩/١.

(٧) ينظر المصدر السابق:٢٧٣/١.

(٨) ينظر الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (٣٦٦هـ)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت(بلا.ت) :٢١٤.

(٩) للاستزادة ينظر بعض ظواهر التناص بين الحماسة الكبرى وشعر أبي تمام:٤٨_٥٢.وينظر تداول المعاني بين الشعراء:١٠٧_١١٠.

ويرى الحاتمي (٣٨٨هـ) أن للسرقات تسعة عشر بابا هي :الانتحال، والإنحال ، الإغارة ، والمعاني العقم ، والمواردة ،والمرافدة ، والأجتلاب والإستلحاق، و الإصطراف، والإهتدام، والاشتراك في اللفظ ، و إحسان الأخذ، وتكافؤ المتبع والمبتدع في احسانهما، و تقصير المتبع عن إحسان المبتدع ، ونقل المعنى إلى غيره ،و تكافؤ السابق والسارق في لإساءة والتقصير ،ولطيف النظر في إخفاء السرقة ، و كشف المعنى وإبرازه بزيادة ، و نظم المنثور، وهذه التسعة عشر بابا في السرقة كان يمكن أن يختزلها فيما هو أقل من ذلك ، ولكنه شاء التوسع والتفريع الكثير لاهتمامه بالموضوع ، وإرادة توضيح كل مفهوم من هذه المفاهيم التي قد تتداخل فيما بينها[١].

ويرى د. علي برعيش ويؤيد سابقيه أن سبب تأليف الحاتمي لرسالته، هو الخصومة التي احتدمت حول المتنبي في منتصف القرن الرابع الهجري.وقد انقسم النقاد بين مؤيدين(الآمدي ، القاضي الجرجاني، حازم القرطاجني)، وخصوم (الحاتمي ، ابن وكيع، ابن العميد)[٢].

ويعيد أبو هلال العسكري (٣٩٥هـ) آراء سابقيه ويتوسع أكثر منهم ، ويؤمن بأن المعاني المشتركة ملك للجميع ،وانه لا مفر للحديث من القديم ولابد له من التأثر به، ويفرق بين السرق ،والسلخ ،والمسخ ، ولكن فرقه عمن سبقه يكمن في تعويله على اللفظ ؛لان اللفظ أساس في نظره ،ويصلح مقياسا مثلا في معرفة السرقة إذا أخذ المعنى بلفظه، كما انه مهم إذا روعي في أخذ المعاني وتغيير ألفاظها،ويستبدل العسكري مصطلح (السرقة) بمصطلح (حسن الأخذ)[٣] ، (ويميل ويميل إلى رفض القول بالسرقة في المعاني ، وإلى أن يحصر ذلك في الصياغة وطرق الأداء التي تخصص المعنى العام بشاعر بعينه)[٤] .

ويجمع ابن رشيق القيرواني(٤٥٦هـ) آراء سابقيه ، ويتحدث عن مصطلحات السرقة ، وعن تقسيماتها ، وينقل أقوال القاضي الجرجاني وابن وكيع وغيرهما من النقاد السابقين[٥]، ويرى أن الشاعر إذا اعتمد على السرقة وحدها كان منه عجزا وبَلادة ، ويرى كذلك استحالة السلامة من

---

(١) ينظر مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي: ٢٨٩_٢٩١وينظرحلية المحاضرة في صناعة الشعر ،الحاتمي، تحقيق جعفر الكتاني ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية ، ١٩٧٩: ٢/٣٠_٤١.

(٢) ينظر حفريات المعرفة في الرواية المغربية:٥٥٢_٥٥٣.

(٣) ينظر كتاب الصناعتين :الكتابة والشعر ، تحقيق علي محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ،ط٢، دار الفكر العربي ، القاهرة (بلا.ت) :٢٢٥،،١٧٦، ٢٢٩، ٢٣٠.

(٤) تداول المعاني بين الشعراء :١١٢.

(٥) ينظر العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق د. عفيف حاطوم، دار صادر، بيروت،ط١، ١٤٢٤هـ : ٢/ ٥٣١ _ ٥٣٢.

السرق ، وتحدث عن أنواعه ، وقال : إنه يكون في المخترع [١]، وقد أخذ ابن رشيق (موقفا ملائما إزاء اختراع المعاني في توليدها ، إذ قوّم المضمون الفني في حد ذاته فمنحه ما يستحق من عناية وأهمية ولذلك يعتبر إلى جانب قدامة بن جعفر)[٢].

وعندما يعدد أنواع السرقات فإنه يكون قد (وقع أيضا في ما وقع فيه الحاتمي من حب للتفريع ، ثمّ ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لا يقع مثلها للقدماء ...ثم أتى بشار بن برد وأصحابه فزادوا معاني ما مرّت قطّ بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي)[٣].

أما عبد القاهر الجرجاني(٤٧١هـ) فقد سبق عرضه للسرقات بتقسيمه المعاني على قسمين:عقلي مثل كلام الأمثال والأحاديث النبوية وغيره ، وتخييلي وهو ما يحتمل الصدق والكذب . واهتم بالصورة التي تكسب المعنى رداء جديدا [٤]، و(لم يهتم بتتبع السرقات الشعرية لأنه يؤمن بان المعاني تتوارد عليها الناس جميعا ، وهو بهذا المبدأ يطلق للشعراء حرية التعبير عما يحسون به ، دون التخوف من الوقوع على معان سبقوا إليها، ولكن شريطة أن يكون هناك تجديد في الصورة الشعرية)[٥] التي يرسمها الشاعر بطريقته الخاصة التي ينماز بها في كتابته الجديدة التي تعد إعادة إعادة لكتابة سابقة بثوب جديد.

ثم قام ابن الأثير(٦٣٧هـ) بذكر أقسام السرقة مارة الذكر: النسخ ، والسلخ، والمسخ .وقام بتفريع كل قسم من هذه الأقسام إلى أقسام أصغر ووضح كل مفهوم من هذه المفاهيم ، وعدّ استفادة اللاحق من السابق أمرا لا بد منه بشرط التجديد والإبداع[٦]، وله نظرة في السرقات
تعد خطوة أكثر في التمهيد للمفهوم الحديث للتفاعل بين النصوص الشعرية .

ويتناول حازم القرطاجني (٦٨٤هـ) قضية السرقات من حيث ارتسام المعنى في فكر المبدع ويرى أن ما يسميه (المعاني العقم) غير قابلة للنقل ، ونقلها مفتضح ، لكن إذا نقلها بعبارة أشرف فقد قاسم الأول الفضل ، ولا يرى المعاني المشتركة ملكا لأحد ، ولا حرج في أخذ معانيها ، ولكنه

---

(١) ينظر العمدة في صناعة الشعر ونقده ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، ١٩٥٥: ٣٨١.
(٢) ينظر بعض ظواهر التناص بين الحماسة الكبرى وشعر أبي تمام:٥٦.
(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق محمد قرقزان ،دار المعرفة ، دمشق ،ط٢، ١٩٩٤ :٢/٩٧٠.
(٤) ينظر: أسرار البلاغة ، تحقيق محمد رضا السيد ،دار المعارف ، بيروت ، ١٩٨٢ :٢١٤.
(٥) بعض ظواهر التناص بين الحماسة الكبرى وشعر أبي تمام:٥٩.
(٦) ينظر: المثل السائر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية ، بيروت، ١٤٢٠ هـ : ٣٤٢/٢.وينظر: السرقات الأدبية ، د. بدوي طبانه ، دار الثقافة ، بيروت ،١٩٨٦: ١٤٦_١٤٧.

يهتم بالعبارة كثيرا من حيث المفاضلة بين السابق واللاحق ، ويقيم لحسن التأليف أهمية كبيرة[١]. (ويفسر حازم المنزع الخاص الذي تتولد عنه الصورة الفنية ، التي يحوز بها الشاعر الخصوصية في إبداعه الشعري ، بميل الشاعر إلى جهة أو صياغة لم يتعودها المتلقون...وتعود هذه الإضافات والخصوصية الفنية عند حازم إلى "لطف مأخذ في عبارات أو معاني أو نظم أو أسلوب")[٢].

أما الخطيب القزويني (٧٣٩هـ) فلم يتعمق في السرقات كثيرا وفرّعها كما فعل سابقوه ،واكتفى بتقسيمها إلى نوعين: ظاهرة وغير ظاهرة ؛ والظاهرة هي أخذ المعنى مع اللفظ أو بعضه ، فإذا أُخذ كله سمي بالانتحال والسرقة المحضة ، وإن أُخذ بعضه سمي إغارة ومسخا أما غير الظاهر فهو تشابه المعنيين [٣].

وقد أفاضت دراسة سندس محسن العبودي في ذكر مصطلحات السرقة المختلفة في التراث النقدي[٤].

وخلاصة ما تقدم ذكره ان القدماء اهتموا بموضوع السرقة ، وفطنوا له ، وأسسوا مصطلحاته، وتباينت آراؤهم، وتشابهت في بعض الأقوال، ولكنها جميعا تصب في أصل التناص بصيغة عربية وهي (السرقة)التي يدل مصطلحها على عيب ، ونخلص أيضا أن ذلك لا يصلح أساسا للتناص بوصفه قانونا عاما للنصوص ، ولكن د.السعيدي يرى :(أن التناص لا يخرج عن كونه اسما مهذبا لمفهوم السرقة الأدبية التقليدي، وذلك لأنه يعتمد آلياتها التي هي الغاء الحدود بين النصوص وكأننا أمام عولمة للنصوص وتذويب للحدود النصية والغاء تام لحق الملكية النصية الخاصة،حتى أصبح على وفق هذا التصور كل نص هو ملك للجميع ويستطيع أي شخص أن يستقطع منه ما يشاء وفي الوقت نفسه لا يحق لمبدعه حق الإعتراض،فلا وجود للأبوة النصية ؛ لأن الكتّاب يعيدون ما قاله السابقون)[٥] ،والأمر ليس كما قصد ؛ لأن الأبوة النصية لاتعني نشوء النص المتبنى من فراغ أولا ، وثانيا :ليست ملكية النص كملكية العقار ؛لأن الإبداع عطاء موجه للآخر بطريقة من الطرائق، والمعاني مطروحة في الطريق كما قال الجاحظ.

٣ـ نشأة التناص في المفهوم الغربي:

(١) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ،دار الغرب الإسلامي ، بيروت، ط٣،١٩٨٦: ١٩٢_١٩٦و٣٦٦.
(٢) تداول المعاني بين الشعراء:١٢٦ومصدره.
(٣) الإيضاح ، تحقيق عبد الحميد هنداوي،مؤسسة المختار، القاهرة ، ١٤١٩هـ: ٣٤٩_٣٥٨.والتلخيص:٤٠٨.
(٤) ينظر: مصطلحات السرقة الأدبية في التراث النقدي العربي إلى نهاية القرن السابع الهجري(النشاط والتطور) ،رسالة ماجستير، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد،١٩٩٦.
(٥) شعرية السرد في شعر أحمد مطر:١٦٧.

تعود نشأة التناص بمفهومه المعروف إلى المفكر السوفيتي في حقل العلوم الإنسانية في القرن العشرين ميخائيل باختين(١٨٩٥ _١٩٧٥)الذي (انشغل بتوضيح مفهوم الحوارية الذي يعد اصطلاحا مفتاحيا في عمله الفكري ونظرته إلى علاقة الانا بالآخر...الذي قام بمدّه من إطار العالم الروائي لدوستويفسكي إلى تفسير مفهوم الإنسان في صياغته للانثربولوجيا الفلسفية الخاصة به)[١].

ويسمي باختين مصطلح الحوارية dialogism للدلالة على العلاقة بين تعبير والتعبيرات الأخرى [٢]، ولكن تودوروف يرى : أن هذا المصطلح مثقل بتعددية مربكة في المعنى ؛ لهذا فضّل استعمال مصطلح التناص (intertextuality) الذي استخدمته كريستيفا في تقديمها لباختين[٣].

وقد دعا باختين نفسه إلى التمييز بين الاصطلاحين في الملاحظة الآتية:يمكن قياس هذه العلاقات التي تربط خطاب الآخر بخطاب الانا بالعلاقات التي تحدد عمليات تبادل الحوار[٤].

ويأخذ بعده الحواري في قوله : (الأسلوب هو الرجل ، ولكن باستطاعتنا القول :إن الأسلوب هو رجلان ، على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض ، المستمع ،الذي يشارك بفعالية ، في الكلام الداخلي والخارجي الأول)[٥].

ويرى أن الخطاب مهما كان موضوعه من المستحيل أن يتجنب الالتقاء بالخطاب الذي تعلق مسبقا بهذا الموضوع ؛لأن آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماما إعادة التوجيه المتبادلة ...لأنه كان يقارب عالما يتسم بالعذرية ولم يكن قد تكلم فيه وانتُهك بوساطة الخطاب الأول[٦].

وإذا كان باختين قد اتخذ الرواية ميدانا لدراسته ، فإن جوليا كريستيفا قد اتخذت الشعر ميدانا لها، من خلال دراسة أشعار لوتريامون .

وترى كريستيفا أن المدلول الشعري يحيل على (مدلولات خطابية مغايرة ، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري .هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري

---

(١) ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف ،ت فخري صالح،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٩٦:توطئة المترجم:٨.

(٢) في العلاقة بين الماركيسية ومدرسة باختين ينظر:البنيوية في النقد العربي الحديث دراسة في نقد الشعر ١٩٧٠_١٩٩٠،مؤيد عباس حسين العيثاوي،أطروحة دكتوراه،إشراف د.علي عباس علوان، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد:٤٥_٤٦.

(٣) ينظر: ميخائيل باختين المبدأ الحواري:١٢١.

(٤) ينظر: المصدرالسابق:١٢١.

(٥) السابق:١٢٤.

(٦) ينظر: السابق:١٢٥.

، تكون عناصره قابلة للتطبيق في النص الشعري الملموس . هذا الفضاء النصي سنسميه فضاء متداخلا نصيّا)[١] ؛ لأنه مكون من مجموعة مصادر ومنابع صبت جميعها في تكوين هذا المدلول النصي الجديد ؛لأنه (مجال لتقاطع عدة شفرات (على الأقل اثنتين) تجد نفسها في علاقة متبادلة)([٢]).

لقد انطلقت منطلقاتها في عدة أبحاث ...صدرت في مجلتي (تيل _كيل Tel_Quel) ،و(كريتك qrttikue) وأعيد نشرها في كتابيها سيميوتك semeiotike) ، و(نص الرواية letexte durrarw)[٣] ، وكذلك كتابها(علم النص).

وتستند كرستيفا على مجموعة مفهومات فلسفية: افلاطونية ،وارسطية وبخاصة في مسألة المحاكاة في الأدب بين محاكاة الطبيعة ، ومحاكاة المُثُل؛ فمحاكاة الطبيعة وأشيائها في نظر افلاطون أدت إلى أن يطردهم من جمهوريته، ومحاكاة المُثُل في نظر أرسطو الذي رأى أنهم لا يحاكون الظواهر[٤].

زيادة على ذلك أفادت من فلسفة (كانت)، و(هيجل)،فالأخير مثلا يرى أن(الفكرة الثانية التي تناقض الأولى ، لم تنسفها وتقلعها من الجذور بل تنفيها نفيا جزئيا وتبني على جزئها المتبقي صرحها الجديد ...وهو مراد كريستيفا بالتناص عينه ، فالنص الجديد لا يطمس معالم النص القديم نهائيا ،بل لا بد من إشارة توحي به وتلمح إليه كي يتم بذلك سيرورة التواصل)[٥].

والنص عند كريستيفا(جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبارالمباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه ، فالنص إذن إنتاجية) [٦] مفتوحة على مجموعة من النصوص السابقة التي تتقاطع أو تتنافى مع ذلك النص.

وقد تشكل لديها أشبه ما يكون بنظرية متكاملة تدعى نظرية النص ف(ينبغي للخطاب النقدي ،أن يشيد نظرية ذات بعد تأملي تحليلي _لساني تبحث في الدال وهو يتمظهر بوصفه نصا)[٧] ، مكونا

---

(١) علم النص:٧٨.
(٢) المصدر السابق:٧٨.
(٣) في أصول الخطاب النقدي الجديد(مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد)، ترجمة احمد المديني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد،١٩٨٧: ١٠٢.
(٤) ينظر علم النص:٤٣، ٥٧ وغيرهما.
(٥) تأصيل النص:٣٣_٣٤.
(٦) علم النص:٢١.
(7) Le ngendrement de la formula ,Julia kristeva, Tel Quel ,French,1969, 37, 34 ترجمة مباشرة عن الفرنسية بوساطة الدكتور علي برعيش في الرباط.

من مجموعة لانهائية ؛لان(تجاوز"الأثر الأدبي" و"الكتاب" معا ، بمعنى المرور من رسالة منتجة ومغلقة ، فإن العمل المسمى "ادبيا" يمثل اليوم مجموعة لانهائية من النصوص:إنها إنتاجات دالة يرتبط تعقدها الابستمولوجي،عبر عملية بلورة طويلة،بتلك الأناشيد البدائية المقدسة)[١] .

وعلى هذا فان (النص ، إذن، سيكون ضربا أو نمطا من الإنتاج الدال (production signifinate)،الذي يتبوأ مكانة محددة في التاريخ .وهو بكل تأكيد شيشكل موضوعا لعلم خاص ينبغي تحديده لاحقا)[٢]،وهو علم الدلالة التحليلي عند كرستيفا، وعلم النص عند بارت الذي يبدأ بالتساؤل عن النص بمعناه الشائع مسجلا انه السطح الظاهري لنسيج الكلمات المستعملة والموظفة فيه بشكل يفرض معنى ثابتا وواحدا إلى حد بعيد[٣].

ويميل سعيد يقطين إلى تسمية التناص بالتفاعل النصي مبتعدا عن المتعاليات النصية التي يفضلها ولكنه يرى أنها لا تعطي المعنى المراد[٤].

بعد كريستيفا كان لجيرار جينيت عوامل أهلته ليلقي دلوه في الدلاء، منها: انه من نفس مجموعة (تيل كيل)، و (هما من جيل ثقافي واحد)[٥] ، ويسجل لجينيت عدم اخذ مقولات كريستيفا وتطبيقها كما هي ، بل وضعها تحت رؤيته الشخصية ، ووسع دائرة عملها ، ووضع (جامع النص) بقوله:(ليس النص هو موضوع الشعرية ، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة)[٦]،(وجامع النص باستمرار فوق النص وتحته وحوله . ولا تنسج شبكة النص ، إلا إذا ارتبطت من جميع جهاتها بشبكة "جامع النسج". والذي يحتل المرتبة الفوقية هو "جامع النص")[٧].

هذا المفهوم الخاص يحتوي مجموعة أنواع من العلاقات النصية ، مثل التداخل النصي : وهو تواجد نص بنص، وما فوق التناصية : وهو علاقة الوصف النصي التي تقرن التحليل بالنص المحلل ، وعلاقة التداخل :وهي علاقة اقتران النص بالخطاب الذي ينتمي إليه النص من صيغ

---

(١) المصدر السابق:٣٤.
(٢)السابق:٣٤ بتصرف.
(٣)ينظر انفتاح النص الروائي النص والسياق، سعيد يقطين،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط٣،٢٠٠٦ :٢١_٢٢.
(٤) ينظر المصدر السابق:٩٢_٩٣.
(٥) تأصيل النص:٩٤.
(٦) مدخل لجامع النص مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية، جيرار جينيت، ترجمة عبدالرحمن ايوب،دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٨٦ :المقدمة ١.
(٧) المصدر السابق:٩٢.

وأشكال وموضوع، والمتعاليات النصية :وهو تطوير لمصطلح التناص عن باختين وكريستيفا لبيان أوجه أخرى للعلاقة بين النصوص والإنتاج النصي[١].

ويميل محمد بنيس إلى تبني رأي (يوري لوتمان) حين يقول : يصعب إعطاء تعريف لتصور النص ،ولكنه يذكر مميزات النص عنده بعناصر ثلاث هي :التعبير وتعيين الحدود و الخصيصة الثقافية[٢].

وليس بنيس وحده الذي يميل إلى عدم تحديد التعريف ، بل يشاركه منذر عياشي بقوله:(النص دائم الإنتاج لأنه مستحدث بشدة ، ودائم التخلق لأنه دائما في شأن ظهورا و بيانا ، ومستمر في الصيرورة لأنه متحرك ، وقابل لكل زمان ومكان لان فاعليته متولدة من ذاتيته النصية ، وهو إذا كان كذلك ، فإن وضع تعريف له يعتبر حديدا يلغي الصيرورة فيه ، ويعطل في النهاية فاعليته النصية)[٣].

وينبغي التوجيه إلى (أن هناك سوء فهم يجب أن يرفع ذلك أن كثيرا من الباحثين الذين وظفوا التناص مزجوا بينه وبين السرقة ، في حين ان الأمر ليس كذلك ،إن مفهوم السرقة والتوليد والاهتدام والنظر والرؤيا إلى عشرات من المفردات هي وليدة سياق تاريخي معين وهو الحضارة العربية الإسلامية في لحظة من لحظاتها ، في حين ان مفهوم التناص كما اشيع في المدرسة الفرنسية هو نقض للمركزية الأوربية ونقض لمفهوم الانسجام ،كما أن الفرنسيين يسبون الأموات وغير ذلك..

ويهدم النزعة الاستعمارية والتركيز على الذات ، وهو مفهوم فلسفي يحمل وجهة نظر ، واذا علمنا أن المثقفين الفرنسيين الناشطين ليسوا فرنسيين اقحاحا ؛لان كرستيفا بلغارية ، ودريدا مولود في الجزائر، وكريماس وجماعته من أوربا الشرقية .

أما العوامل المؤثرة في نشوئه فهي:

١. الثورة الطلابية بوصفها عاملا سياسيا.
٢. الليبرالية المتوحشة.
٣. الاعتقاد بثقافات لأمم وشعوب أخرى مما تولد عنه مفهوم اختلاف.
٤. الاعتناء بالمهمش.

---

(١) ينظر: المدخل لجامع النص :٩٠، ٩١

(٢) ينظر: الشعر العربي الحديث بنياته ابدالاتها ١-التقليدية، محمد بنيس، دار توبقال للنشر،المغرب،ط٢، ٢٠٠١: ٩٢_٩٣.

(٣) تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص دراسة،عبدالقادرشرشار،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،٢٠٠٦: ١٨ وينظر مصدره.

٥. إدخال النصوص الشعبية في الثقافة.

وبهذا نعلل لعدم وصولنا لمفهوم التناص قبلهم ؛ لأن الأحوال غير متوافرة لدينا ، مع تشابهنا بآليات القياس والاستنباط)[١].

والسرقة كانت عامل ذم عند العرب القدماء ، في حين لا يعد التناص عيبا عند المحدثين، ومبتغى القدماء في الغالب بيان فضل المتقدم ، في حين سعى المحدثون إلى نسف فكرة النص الكامل وأوضحوا التفاعل النصي، ولم يحدد المحدثون أنفسهم بالتناص الشعري ، في حين غلب ذلك على القدماء[٢].

---

(١) مقابلة شخصية مع الدكتور محمد مفتاح بالرباط في ٢٠٠٩/٢/٢٤ أذن بنشرها.

(٢) ينظر تأصيل النص: ٦٨_٧٠.

الفصل الأول : القرآنية في شعر مطر

المبحث الأول: القرآنية المباشرة غير المحورة

1.ثريا النص

٢.البنية الرئيسة

المبحث الثاني:القرآنية المباشرة المحورة

١.ثريا النص

٢.البنية الرئيسة

المبحث الثالث:القرآنية غير المباشرة المحورة

١.ثريا النص

٢.البنية الرئيسة

وجدت مجموعة مصطلحات دلت على العلاقة التناصية بين القرآن الكريم والشعر ، ومن تلك المصطلحات :

أثر القرآن في ... ، أو التناص القرآني ...،أو التفاعل القرآني [١]...

ولكن تلك المصطلحات ما كان لها أن تبقى محافظة على تماسكها ؛ لأنها خضعت للاجتهاد فيها بإيجاد مصطلح جديد كتب له الترجيح على تلك المصطلحات وهو (القرآنية) [٢] ، ويعود سبب رجاحته إلى ثلاثة أمور :

١. المفهوم :يدل التناص على ثنائية مفاهيمية تتحدد بجهة التأثير ؛ إذ يحتمل أن يكون مؤثرا ومتأثرا ، وهو أمر لا ينسجم والنص القرآني فعملية التأثير أحادية الوجهة،أي مؤثرا _في أغلب الآراء_ فاحتاج هذا الفصل مصطلحا جديدا يبعد هذا اللبس عنه.
٢. المصطلح: أفرز تعالق النصوص مع القرآن الكريم مجموعة من المصطلحات ترصد تأثير القرآن في النصوص الأخرى منها القديم والحديث ، ولاتضاح تعمية الحديث (التناص) وفرق القديم عن الحديث ببعض الجوانب التي نهض بتوضيحها الباحثون السابقون ؛ اقتضى الأمر اجتراح مصطلح جديد يكفل احتواء المفهوم المشار إليه في النقطة السابقة.
٣. الكم: حين يقف مصطلحان على احتواء مفهوم واحد يرجح المكون من لفظ على العبارة ، مع ملاحظة وضوح الدلالة ؛ إذ أكدت ذلك أغلب المجامع العلمية واللغوية _ولاسيما المجمع العلمي العراقي [٣].

وبهذا فالقرآنية : (آلية من الآليات التي يتوسل بها المبدع في تشكيله نصوصه الإبداعية من جهتي الرؤى والأنساق بنية وإيقاعا ، بحسب سياق القرآن الكريم) [٤].

---

(١) ينظر : فاعلية التعبير القرآني في الشعر العربي المحدث العباسي ،عبد الله طاهر علي الحذيفي،أطروحة دكتوراه،كلية الآداب،الجامعة المستنصرية،١٩٩٩ ، واثر القرآن في الشعر الأندلسي منذ الفتح حتى سقوط الخلافة (٩٢_٤٢٢هـ)، محمد شهاب أحمد ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ،١٩٨٥، واثر القرآن في الشعر العربي الحديث ، واثر القرآن في الأدب العربي في القرن الأول الهجري ، واثر القرآن في الصورة الفنية لدى شعراء صدر الإسلام ، الطيب بو شيبه ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، الجامعة المستنصرية ،١٩٨٥، وأثر القرآن في الفعل الاجتماعي ،عقيل نزري محمد ، رسالة ماجستير، كلية الآداب ، جامعة بغداد،١٩٩٤،وأثر القرآن في الأدب العربي في القرن الأول الهجري ،د. ابتسام مرهون الصفار،دار الرسالة للطباعة،ط١،بغداد،١٩٧٤ ،وأثر القرآن في الشعر العربي الحديث،شلتاغ عبود شراد،دار المعرفة ، مطبعة الصباح،ط١،دمشق،١٩٧٨،وأثر القرآن الكريم في اللغة العربية ، أحمد حسن الباقوري ،دار المعارف ، مصر،١٩٦٩، أما التناص القرآني فذكره د . محمد عبد المطلب في قراءات أسلوبية في الشعر الحديث،الهيأة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٥ : ١٦١ وما بعدها ود. علوي الهاشمي في السكون المتحرك منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات،الشارقة،١٩٩٢ :٦٨/٣ وما بعدها .

(٢) ينظر : تأصيل النص :١٦٨_١٦٩ .

(٣) تأصيل النص : ١٧٠.

(٤) المصدر السابق : ١٧٠.

ويعد د. مشتاق عباس معن مبتكر مصطلح (القرآنية) وصاحب هذا التعريف ، ولكن الباحثين زادوا عليه بالتخصيص فيه بحسب دراستهم ، فالباحث إحسان محمد التميمي يرى أن القرآنية – خلال دراسته لها في شعر الرواد – تعدُّ :(نمطاً معاصراً يتجلى فيه تعامل الشعراء الرواد مع النص القرآني ، إذ استحضر بموجبه النص القرآني أو استضيف في النص الشعري ، بهدف اغناء نصوصهم الإبداعية بطريقة (قصدية / غير قصدية) ، مباشرة / غير مباشرة تتشكل من خلالها نصوصهم الإبداعية) [(١)].

ونستطيع القول إنّ القرآنية : هي نتاج تفاعل (قرائي/ كتابي) يحدث في العمل الإبداعي ، عن طريق رفد الإنتاج الشعري بثقافة قرآنية تؤثر في النص على مستويات مختلفة وفقاً لفهم المبدع وأدواته وآلياته التي يستعملها على مستوى (القراءة / الكتابة) ، وكلما كان الإنتاج عملاقا وخلاقا استطاع أن يجلّي تلك الآلية بإبداع يقل شأناً عن النص القرآني و يجل شأناً عن النصوص الإبداعية الأخرى ، لأنه يغترف من معين كلام الله(تعالى) الزاخر إن أجاد الإختيار والآلية .

والقرآنية بمفهوم آخر ثمرة مبدع دخل إلى نص متقن في غاية الإتقان فتأثر به ، وحمل معه ما استطاع حمله من مختاراته التي يحكمها ذوقه ، فأخرجها إبداعا شعرياً ، وبمعنى آخر : عندما التقى البشري (المبدع ، القارئ) مع الإلهي الكامل (النص القرآني) تأثر الأقل بالأكثر والأضيق بالأوسع ، فحمل الأضيق ما استطاعت أوعيته حمله ووظفه في إبداعه نتيجة رؤية بشرية ترى أن تلك الركيزة القرآنية تغني النص الإبداعي على وفق رؤية المبدع الخلاق (الشاعر) وآلياته المختلفة.

ولكل مبدع طريقة في صياغة إبداعه على وفق آليات خاصة به قد ينفرد بها هذا المبدع أو ذاك ، وقد يشاركه فيها آخرون ،على وفق الرؤى الشعرية التي يتوسل بها هؤلاء في إبداعهم الشعري ، فمنهم من يعوّل على الذات ولو قليلاً ، ومنهم من يتوسل بالآليات الخارجية مستعيناً بما فيها من روافد تدعم فنه وتغني شعره عن طريق الرمز والقناع [(٢)] وغيرها من التقنيات التي تغترف – هنا – من منبع واحد هو القرآن الكريم .

---

(١) القرآنية في شعر الرواد في العراق ،رسالة ماجستير، احسان محمد جواد ، اشراف د.ابتسام الصفار،كلية الآداب /جامعة القادسية ،٢٠٠٠: ١٢ .

(٢) للإستزادة في مفهوم القناع ينظرعلى سبيل المثال: _قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث،ضياء راضي الثامري،رسالة ماجستير،كلية الآداب ،جامعة البصرة،١٩٩١

_ القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة فنية في شعر مرحلة الرواد،رعد أحمد الزبيدي، رسالة ماجستير،كلية الاداب،الجامعة المستنصرية،١٩٩١.

_قصيدة القناع قراءة نقدية لبعض نماذجها في الشعر العراقي المعاصر،علي حداد،مجلة الأقلام،ع(١٢،١١)،١٩٨٧.

ونتيجة لذلك الاختلاف ينماز كل مبدع من غيره – أو مجموعة معينة – باستعمال آليات خاصة في التعامل مع روافده وطريقة بثه تلك المحصلة في نصه ابتداء بالعنوان أو تأجيلا لذلك إلى وسط القصيدة أو خاتمتها على وفق ما يراه المبدع مناسباً ومغنياً لنصه .

وتنقسم آليات القرآنية بحسب درجة قربها وبعدها وآلية تحققها وكيفيتها ومراعاتها النص الأول : القرآن ومدى الافادة منه في تجليه الشعري ، على أن الضابط هو النص وليس هناك ضابط سابق على ذلك ؛ لعدم وجود مقاييس غير الذوق السليم . تلك الآليات تتجلى في الأقسام الثلاثة المقسومة على ثلاثة مباحث هي :

_القناع في الشعر العربي المعاصر مرحلة الرواد،د.عبدالرضا علي،مجلة آداب المستنصرية،ع ٧ ،١٩٨٣.

_قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر_تحليل الظاهرة_عبدالرحمن بسيسو،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،ط١، ١٩٨٨.

_ قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث،محمد جميل شلش،الموسوعة الصغيرة(٤٥٦)،دارالشؤون الثقافية ،بغداد،٢٠٠١.

المبحث الأول: القرآنية المباشرة غير المحورة

١.ثريا النص

٢.البنية الرئيسة

١. ثريا النص :

تعد الثريا (ثريا النص) من العتبات الأولى المهمة التي تقف مفتاحا للنص ، ولا يعني النص هنا مقصورا على النص الشعري فقط، بل يتعداه إلى النصوص الأخرى من مختلف الأجناس الأدبية ، ففي كل الأعمال الأدبية تتجلى مجموعة من العتبات المختلفة الدالة على مفاتيح للنصوص المختلفة، وأول من أشار للثريا هو (جاك دريدا) [١] ؛ لأنه نور يضيء عتمة النص [٢].

ولعل مقدمات الدواوين والروايات تعد مفاتيح ومشاعل تضيء المتون الداخلية للنص،وبطبيعة الحال تعد العلاقة بين أجزاء العمل الفني علاقة عضوية ، ونعني بعضويتها أنها غير قابلة للتفكيك والعودة كما كانت ، أي إنها مثل التركيب العضوي لجسد الإنسان ، على عكس التركيب الآلي (الميكانيكي)الذي يتقبل ذلك.

وللثريات الشعرية مدلولات تختلف باختلاف الأعمال التي تعلوها ، وتقف على أبوابها ؛ لأنه من الصعوبة بمكان تحديد مدى علاقة الثريا بنصها ما لم يكن التحليل رائدا للعملية من خلال مساحة انتشار مدلولات الثريا على مساحة نصها ، وربما كان في المقولة الشهيرة :(الكتاب واضح من عنوانه)، مصداقا على ذلك؛ لأن العنوانات لا توضع اعتباطا ، وبخاصة إذا كانت من فنان تقوم الوحدة الشعورية عنده على الربط بين أجزاء فنه المختلفة.

وتعددت مصطلحات التعبير عن ذلك المفهوم بين :الثريا ، والعتبة، والعنوان،وغير ذلك من المدلولات المختلفة التي تشير إلى حقيقة واحدة ، هي أول ما يطرق السمع قبل المطلع، وربما تكون الثريا هي النص إن كانت ذات مخزون شعري مشحون ومعبر عن قضية من صميم العمل الفني، وقد تكون العتبة هي كل شيء قبل النص عدا الثريا.

وتبقى عملية علاقات النصوص بعتباتها عند الأجيال المختلفة موضوعا مطروحا للدرس؛ للوقوف على مصداقية الوحدة العضوية أو الوحدة الشعورية على الأقل ، التي تقف رابطا بين مختلف أجزاء النصوص– إن جاز لنا تقسيمها أجزاء_فهي وحدات عضويةكما سبق القول.

إن القراءة الفاحصة في شعر احمد مطر تبين أن ورود ثريا النص وصل إلى ست مرات فقط ، اعتلت فيها تلك العنوانات قصائده من دون أن تمسها يد التغيير والتحوير ، وتركت على ماجاءت

---

(١) ينظر بنية الندب(في مثل حنو الزوبعة)،حاتم الصكر،جريدة الجمهورية، ع ٧٣٠٨،٢١،ايلول،١٩٨٩ :٧.
(٢) ثريا النص (مدخل لدراسة العنوان القصصي) محمود عبدالوهاب ، الموسوعة الصغيرة(٣٩٦)، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ١٩٩٠: ١٠.

من صياغة قرآنيـة ، وهـي : (إِنَّ الْإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ) [١] ، و (أين المفر)[٢] ، و (لَا أُقْسِمُ بِهَذَا الْبَلَدِ) [٣]، و (وَيُرْسِلُ الصَّوَاعِقَ) [٤]،و (الله أعلم) [٥] و (أعوذ بالله) [٦].

وقد جاءت تلك العنوانات على شقين :

الأول : ما جاءت فيه مأخوذة من آية قرآنية كاملة ونقصد بها : ما توجد بين فاصلتين قرآنيتين لم يمسها بنقص ولا زيادة وتشمل : (إن الإنسان لفي خسر) و(لا أقسم بهذا البلد) .

والآخر : ما جاءت فيه بنقص في عدد كلماتها ومحافظة على أن تؤدي معنى ما ولا تكون غير مفهمه في عرف النحاة الذين يشترطون في الكلام الإفادة ويخرجون مالم يفد كقولهم : إن قام زيد.

وتجلت في : (الله اعلم) و (أين المفر) و (أعوذ بالله) و (يرسل الصواعق) .

وربما تعرض هذه المحافظة على البنية والدلالة القرآنيتين سؤالاً هو :

إذا كان الشاعر لم يعمد إلى التحوير في الآيات القرآنية ، واستخدمها كما هي أو بحذف بعض منها ، فما مدى علاقة تلك الثريات بالنصوص التي اعتلت قمتها ؟

تدفع الإجابة على هذا التساؤل الباحث على أن يفحص تلك النصوص ويدرس وجود أو عدم وجود تلك العلاقة أو العلاقات ومدى هذا الوجود وكيفيته .

ففي الثريا الأولى (الله اعلم) نجد أن القصيدة كلها تسير في سياق لا يبتعد كثيراً عن تأثره بالنص القرآني والجو الديني الذي يلف تلك القصيدة التي يقف فيها الشاعر خطيباً واعظاً بقوله [٧]:

أيها الناس اتقوا نار جهنم
لا تسيئوا الظن بالوالي
فسوء الظن في الشرع محرم
أيها الناس أنا في كل أحوالي
سعيدٌ ومنَّعم
ليس في الدرب سفّاح
ولا في البيت مأتم
ودمي غير مباح وفمي غير مكمم
فإذا لم أتكلم
لا تشيعوا أن للوالي يداً في حبس صوتي
بل أنا يا ناس .. أبكم

(١) الأعمال الشعرية الكاملة ، احمد مطر ، لندن ، ٢٠٠٣ : ٥٢ .
(٢) المصدر السابق : ٥٤ .
(٣) السابق : ١٩٠ .
(٤) السابق : ٥٠٠.
(٥) السابق:٢٧.
(٦) السابق:٣٢.
(٧)السابق:٢٧.

* * *

قلت ما أعلمه عن حالتي
واللـهُ أعلم

ويتضح أن النص– بتهكم – أراد أن يخلى عنه المسؤولية أولا وآخراً ؛ لذلك حصر كله بين ثريا النص التي علت قصيدته ، وبين تكرارها في نهاية القصيدة ؛ و لتعميق معنى عدم العلم ، وتعلق العلم بالله وحده ، وهذا عبارة عن سخرية لاذعة ، وإذا نظرنا إلى عمق هذا النوع من التعبير نجده عند جميل بن معمر على سبيل المثال حين يقول[١] :

لا لا أبوح بحب بثنة إنها   أخذت عليّ مواثقاً وعهودا

لان المعادل المعنوي لهذا البيت يساوي انه يحبها وان النفي المكرر لم يستطع أن ينفي الحب المؤكد فيما بعد النفي ، وذلك ما فعله مطر من خلال رداء الواعظ الناصح الذي ارتداه منذ البدء ودلالاته قوله : (أيها الناس)مرتين ، و (يا ناس) ، وحرفا الواو الفاعلة في تسيئوا ، وتشيعوا .

إن تكرار (الله اعلم) ومعناه البعيد رؤيوياً ، مرتبط ارتباطاً شديداً بمدلول الجملة في الآية وغايتها ؛ لان الآية الكريمة تحيل على أحداث ذات معان كبيرة في تاريخ الإنسانية بولادة السيدة مريم (عليها السلام) وما تمخض عن تلك الولادة من ولادة أخرى خرجت عن المقاييس البشرية ، يقول تعالى [٢]: (فلما وضعتها قالت رب إني وضعتها أنثى والله اعلم بما وضعت ...) .

ويتضح كذلك أن الشاعر عندما ارتدى رداء الواعظ لم يبتعد عن لغة الخطباء والوعاظ من استعمال فعل الأمر وأدوات النهي مع الأفعال المضارعة ، فقد استعمل الفعل : اتقوا ، ولا تيئسوا ، ولا تشيعوا .

ولم يخرج عن جو القرآن واردف بمعنى قرآني آخر داخل القصيدة نتلمسه من خلال قوله :

فسوء الظن في الشرع محرم .

وهذا المعنى يحيلنا على قوله تعالى[٣] : (وَمَا يَتَّبِعُ أَكْثَرُهُمْ إِلاَّ ظَنّاً إَنَّ الظَّنَّ لاَ يُغْنِي مِنَ الْحَقِّ شَيْئاً إِنَّ اللّهَ عَلَيمٌ بِمَا يَفْعَلُونَ)، و[٤](يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اجْتَنِبُوا كَثِيراً مِّنَ الظَّنِّ إِنَّ بَعْضَ الظَّنِّ إِثْمٌ...)، و[٥] (وما لهم به من علم إن يتبعون إلا الظن وان الظن لا يغني من الحق شيئاً) ، وقد أورد هذا

---

(١) خزانة الادب، البغدادي،تحقيق محمد نبيل طريفي، واميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١، ١٩٩٨: ١٥٧/٥.
(٢) سورة آل عمران:٣٦.
(٣) سورة يونس:٣٦.
(٤) سورة الحجرات:١٢.
(٥) سورة النجم:٢٨.

المعنى القرآني تأكيداً لمحور قضيته التي دارت عليها القصيدة وهي عدم إساءة الظن بالوالي التي يريد أن يحرص عليها من خلال نهيه المتكرر عنها .

وقد حاول جهده أن يستثمر ما في اللغة من امكانات متاحة على مساحة قصيدته الصغيرة فنجده يستعمل حرف السين كثيراً في قصيدته إذ كررها ست مرات وهي تثير الوسوسة أكثر منها إثارة لليقين ، ويستعمل البلاغة في قوله : دمي غير مباح ، وقوله : فمي غير مكمم ، فقد كرر(غير) وجاء قبلها مرة بـ(دمي) ومرة بـ(فمي) بتغيير حرف واحد فقط_ أي بجناس ناقص_ ولحقها بحرف مكرر وهو الميم في (مباح) و(مكمم) .

وبهذا يكون لعنوان القصيدة الذي جعله قفلها أيضا علاقة متينة بمتن القصيدة ، بل يتعداها إلى أكثر من ذلك .

ويدخل في حروفها ؛ فالميم في اعلم تكررت في جهنم ، و محرم ، ومُنعَّم ، ومأتم ، ومكمم ، أتكلم ، أبكم ، وأعلم ، إذا غضنا النظر عن الميمات الموجودة في النص لكن ليست نهائية .

وهذا مما يعزز ارتباط ثريا النص بالقصيدة التي اعتلاها .

وفي ثريا نصه (أين المفر)[١] يحاول استغلال امكانيات النص القرآني من خلال استحالة الوصول الى مكان معين أوملجأ آمن من عذاب القيامة في سياق القرآن ؛لقوله تعالى[٢]: (يَقُولُ الْإِنسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُّ)، فيعقد مقارنة بين ذلك اليوم العصيب ويومنا الدنيوي الذي تحاصر فيه الأنظمة الإنسان وكأنها تخلق له قيامة دنيوية ، لا يمكنه الفرار منها ، وقد تجلّى ذلك من خلال الآية في الشعر التي (بقيت محملة بصياغتها وشحنتها الدلالية السابقة ، إلا انها استقلت عن سياقها الأول المحمّل بأجواء أخروية ، تحكي أهوال يوم القيامة وما يجري فيه على الإنسان من مكاره ، تقوده إلى السؤال الذي ينم عن عجز الإنسان عن الفرار من الحكم الإلهي)[٣]،وكأن المعادل المعنوي الذي يريد الشاعر التعبير عنه :أن الحكام نصّبوا انفسهم أربابا أرضيين ، ولامفر منهم إلى أي ملجأ:

المرء في أوطاننا
معتقل في جلده منذ الصغر
وتحت كل قطرة من دمه
مختبيء كلب أثر
بصماته لها صور
أنفاسه لها صور

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٥٤_٥٥.
(٢) سورة القيامة:١٠.
(٣) القرآنية في شعر الرواد:٢٩.

أحلامه لها صور
المرء في أوطاننا
ليس سوى إضبارة
غلافها جلد بشر
أين المفر؟

ويتضح أن الثريا بدأت القصيدة ، وختم بها مقطعه الأول أيضا ، مما يدل على العلاقة الوطيدة للثريا بالنص ، ويدل على سكون الإنسان الذي يأس من الحصول على مكان للفرار ، ودلالة ذلك واضحة من خلال عدم استعمال أي فعل في هذا المقطع، فإذا كان الفعل دلالة على الحركة ، فإن الأسم يدل على السكون والجمود والإستقرار؛ فإن هذا المقطع لم يحو أي فعل نهائيا ،بل جاءت الجمل فيه اسمية بطريقة اسناد الخبر إلى المبتدا ويتضح ذلك من خلال:

المسند(المبتدأ)	المسند إليه (الخبر)
المرء	معتقل
كلب اثر	مختبيء
بصماته	لها صور
انفاسه	لها صور
أحلامه	لها صور
المرء	إضبارة

ويستمر هذا المنوال في المقطع الثاني ، فعندما يتعلق الأمر بالإنسان يسير الهدوء والسكينة من خلال الجمل الإسمية:

أوطاننا قيامة
لاتحتوي غير سقر
والمرء فيها مذنب
وذنبه لا يغتفر

والإسمية متجلية في (أوطاننا قيامة)، و(المرء فيها مذنب)، ولكن الحال تتغير إذا بدأ الإنسان بالإحساس ، عند ذلك تطغى الأفعال ، ولكن ليست منه، بل يقع عليه تأثيرها ،ويكون مفعولا به لا فاعلا:

إذا أحس أو شعر
يشنقه الوالي ..قضاء وقدر
إذا نظر
تدهسه سيارة القصر..قضاء وقدر
إذا شكا

يوضع في شرابه سم
..قضاء وقدر

وواضحة سيطرة الفعل من خلال (يشنقه ، وتدهسه، ويوضع) وكلها مضارعة ، وقد امتص آية أخرى داخل قصيدته من خلال كلمة واحدة هي (شعر)،وليس هناك مرجح إلى أية آية يشير ؛لأنها وردت في ثلاث آيات كريمات في أقواله تعالى :(يَوْمَ يُسْحَبُونَ فِي النَّارِ عَلَى وُجُوهِهِمْ ذُوقُوا مَسَّ سَقَرَ)[١] ،و(سَأُصْلِيهِ سَقَرَ) [٢] ، و(مَا سَلَكَكُمْ فِي سَقَرَ)[٣] ثم تسيطر المهيمنة البنائية الثالثة على النص بعد سيطرة الإسم والفعل وهي النفي:

لا درب .. كلا لا وزر
ليس من الموت مفر
ياربنا
لا تلم الميت في أوطاننا إذا انتحر
فكل شيء عندنا مؤمم
حتى القضاء والقدر

وقد حصل ذلك النفي من خلال الإداة (لا) في (لا درب) وكذلك (كلا) و (لا وزر) وهي قرآنية من قوله تعالى (كلا لا وزر) [٤]، و (ليس).

وإذا عرفنا أن الثريا تدل على النفي الضمني ؛ لأن (أين المفر) معناها التقديري (لا مفر موجود)، وذلك ما ختم به قصيدته من خلال سيطرة ثيمة النفي عليها.

وفي ثريا النص (أعوذ بالله) التي علت واحدة من قصائده اعتمد على ما يجوز أن نسميه قصيدة الضربة الأخيرة ، التي تختزن المعنى إلى ختامها ، ولا قيمة لمعناها من دون تلك الضربة ؛ لأنها عماد القضية المراد التعبير عنها . وقد عمد الشاعر كذلك إلى إعادة ثريا نصه في خاتمة قصيدته مثلما فعل في قصيدته (الله اعلم) ، يقول[٥]:

شيطان شعري زارني
فجُنَّ إذ رآني
أطبع في ذاكرتي ذاكرة النسيان
وأعلن الطلاق بين لهجتي ولهجتي
وانصح الكتمان بالكتمان
قلت له : كفاك يا شيطاني
فإنّ ما لقيته كفاني
إياك أن تحفر لي مقبرتي

---

(١)سورة القمر:٤٨.
(٢) سورة المدثر:٢٦وكذلك الآية التي تليها(وما ادراك ما سقر).
(٣) سورة المدثر:٤٢.
(٤) سورة القيامة:١١.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣٢ .

بمعول الأوزان
فاطرق الشيطان
ثم اندفعت في صدره
حرارة الإيمان
وقبل أن يوحيَ لي قصيدتي
خَطَّ على قريحتي
أعوذ بالله من السلطان

ويتضح أن شاعرنا قد اتخذ المعتقد القديم الذي كانت تدين به العرب وغير العرب في تفسير عملية الابداع اتخذه مدخلاً لقصيدته ؛ وقد كان العرب يعتقدون أن لكل شاعر شيطانا ما يوحي إليه الشعر وان هذه الشياطين موجودة في وادي عبقر.

أما اليونان فقد قالوا أن للشعر إلهة وأكبرها الإله ابولو وله ربات الشعر أو عرائسه مثل كاليوبي (Calliopi)آلهة شعر أعلاهم وقصائد البطولة ، ويوتربي (euterpe) آلهة الشعر الغنائي ، وملبومين (melpomen)آلهة شعر المأساة ، والشعر عندهم هبة من هذه الآلهة [١].

لقد عمد مطر إلى الإيحاء بأن قصيدته لمّا تكتب وذلك من خلال قوله :

وقبل أن يوحي لي قصيدتي
خط على قريحتي :
أعوذ بالله من السلطان

وهذه الاستعاذة هي التي تؤدي إلى ما لمح له الشاعر من أن قراءة القرآن تحتاج إلى الاستعاذة من الشيطان ، بينما قراءة وحي الشعر تحتاج إلى الاستعاذة من السلطان ، ولا يخفى ما في اللفظتين : (الشيطان ، والسلطان) من بناء صرفي متقارب من ناحية تشابه الحروف الكثيرة ، واختلاف القليلة ، هذا الاختلاف لم يمنع الشاعر من التصريح بأن الاثنين يجب الاستعاذة منهما ،الأول كما ورد في قوله تعالى [٢]: (وَإِمَّا يَنزَغَنَّكَ مِنَ الشَّيْطَانِ نَزْغٌ فَاسْتَعِذْ بِاللهِ إِنَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ) ،والآخر كما قال الشاعر في قصيدته التي اتخذت منحى سرديا حكائيا على طريقة ما يسمونه في الفن الروائي بـ(الراوي العليم) الذي يسرد الحكاية من الخارج ويستعمل الافعال الماضية : (زارني ، وجنّه ، وقلت ، ولقيتُ ، واطرق ، واندفع ، وخطّ)التي تؤكد انتهاء الحدث والرواية بعد ذلك الانتهاء على الرغم من قوله :قلت له:كفاك يا شيطاني ،التي توحي بالحوار ولكنها لا تهيمن على القصيدة.

وقد تجلى تعميق المعنى و الإغراق فيه من خلال ما ساقه من تجسيد :

اطبع في ذاكرتي ذاكرة النسيان
وانصح الكتمان بالكتمان

---

(١) ينظر عناصر الإبداع الفني في شعر احمد مطر ، كمال احمد غنيم ، ط١، منشورات ناظرين ، ط : ستاره ، ٢٠٠٤: ١٨.
(٢) سورة الأعراف:٢٠٠ .

وربما كان هذا الاستغراق أعمق من خلال التحوير في الآية الشريفة التي تتناول الاستعاذة بالله من الشيطان ، إلاّ انها في القصيدة استعاذة صادرة بتوصية من السلطان ، ولا يخفى ما بين الشياطين من فرق : الشيطان في القرآن المعروف بإبليس وشيطان الشعر المقصود في القصيدة .

وقد شنّع الشاعر صورة السلطان بطريقة تهكمية بجعل الشياطين تتعوذ بالله منه ، من خلال تفجير امكانيات الآية الشريفة من خلال تحويرها واستبدال السلطان بالشيطان ؛ لان القصيدة عند السلطان أصبحت مقبرة الشاعر ، وبهذا نستطيع القول إن ثريا النص (أعوذ بالله) بدأت وانتهت بعلاقة بالقصيدة كلها .

وفي الثريا الثالثة (إن الإنسان لفي خسر)[١] ، التي يقول فيها :

" والعصر ..
إن الإنسان لفي خسر "
في هذا العصر
فإذا الصبح تنفس
أذن في الطرقات نَباحُ كلاب القصر
قبل آذان الفجر .
وانغلقت أبواب يتامى ..
وانفتحت أبواب القبر

يظهر أن الشاعر أعاد ثريا نصه داخل تضاعيف قصيدته ، ويظهر أيضا أن هذه القرآنية اقرب إلى الاقتباس ، ولكن القراءة المتأنية تظهر أن النص القرآني قد تواشج داخل النص الشعري ، ولم يعد بخصوصيته ؛ لأنَّ هناك علاقات جديدة أقيمت بين النصين وان كانت أشطر القصيدة قليلة وقصيرة ، إلاّ ان الشاعر عضد قرآنيته الأولى بقرآنية أخرى من خلال (وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ) [٢] ، ويبدو أن هناك علاقة تعليلية قائمة بين هاتين القرآنيتين وما يتعلق بكل منهما ، فالأولى انتهت بإضافة (في هذا العصر) لحصر الكلام عن زمن معيش ؛ لتكون الخسارة آنية ومستمرة في هذا العصر ، ويعلل لها بـ (فإذا الصبح تنفس...) وكأن تنفس الصبح وما يليه من فعلين ماضيين (انغلقت ، وانفتحت) واقترانها بأبواب القبر من خلال عملية الإسناد تقود إلى أن سبب كون هذا العصر عصر خسارة الإنسان بسبب هذا المؤذن الذي ابتدأ منذ تنفس الصباح .

لقد بنى الشاعر قصيدته على ركيزتين قرآنيتين من خلال الآيتين ولكنه لم يستطع أن يفيد من طاقاتهما إلا بتحديد الزمن فقط ، بهذا العصر ، وتحديد زمن انغلاق أبواب يتامى وانفتاح أبواب القبر بتنفس الصبح .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة :٥٢.
(٢) التكوير :١٨ .

أما الثريا الرابعة فهي(لا أقسم بهذا البلد)[١] التي احتفظ بها دون تحوير وتركها على ما هي عليه من بناء قرآني لكونها آية تامة في بداية سورة .

تبدأ هذه القصيدة بما نستطيع أن يسمى بـ (كسر التوقع)؛ لان ثريا النص القرآنية توحي – كما مر بنا – بقرآنيتها ، وبارتباط القصيدة بثرياها القرآنية بقوة أو بضعف ، ولكن هنا تبدأ القصيدة بقرآنية فتحقق الشق الأول ولكنها تكسر العلاقة مع ثرياها فتخالف الشق الثاني ؛ لان القصيدة تبدأ بامتصاص سورة أخرى :

والطور
والمخبر المسعور
والحبل والساطور
ونحرنا المشنوق والمنحور
خطى المنايا في البرايا دائرة
تركض من مجزرة لمجزرة
الموت في بلادنا
خلاصة للموت في مختلف العصور
لم يبق من احد
جميعنا موتى .. وما من آخرة
فميت يُزار – من تحت الثرى –
وميت – فوق الثرى – يزور

والظاهر أن الشاعر لم يمتص الآيات القرآنية المجاورة لآية ثريا نصه ، لكنه استلهم خلفية قرآنية غير محددة بسورة واحدة ، لأنها امتصاص لطريقة بناء في سور متعددة من الجزء التاسع والعشرين والجزء الثلاثين من القرآن بخاصة ، وهي اغلب السور القصار ، نذكر منها :

(والمرسلات عرفاً ، فالعاصفات عصفاً . والناشرات نشراً ...) [٢] و (والنازعات غرقا . والناشطات نشطا . والسابحات سبحا ..)[٣] و (وَالْفَجْرِ. وَلَيَالٍ عَشْرٍ. وَالشَّفْعِ وَالْوَتْرِ...) [٤] و (الشَّمْسِ وَضُحَاهَا. وَالْقَمَرِ إِذَا تَلَاهَا. وَالنَّهَارِ إِذَا جَلَّاهَا. وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَاهَا...) [٥]، وفي بدايات سورة الليل وسورة الضحى وسورة التين وسورة العاديات وسورة العصر فضلا عن الطور التي ذكرها تصريحا ، ولا يخفى أن استيعاب البنية القرآنية والنسج على منوالها يشير إلى المصدر القرآني عينه ولكن بتغيير المحتوى (الدلالة) والحفاظ على التركيب (البنية) .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة :١٩٠.
(٢) سورة المرسلات:١ وما بعدها.
(٣) سورة النازعات:١ وما بعدها.
(٤) سورة الفجر:١ وما بعدها.
(٥) سورة الشمس:١ وما بعدها.

تدفع حاجة شعرية مقصدية إلى هذا التغيير الذي يريد به الشاعر التعبير عن قضية ولكن بإمتصاص الأسلوب البنائي القرآني ، والواوات الموجودة في القصيدة تحيل على الموجودة في النص القرآني بنائيا :

شعرية	قرآنية
والطور	والطور
والمخبر المسعور	وكتاب مسطور...
والحبل والساطور	والبيت المعمور
ونحرنا المشقوق والمنحور	والسقف المرفوع والبحر المسجور

ولكن السؤال يبقى مطروحا: ما علاقة كل ذلك بثريا النص التي لم يبدأ قصيدته بها أو بشيء قريب منها ؟

تستدعي الإجابة على هذا التساؤل قراءة فاحصة لكل مقاطع القصيدة لاكتشاف كوامن تلك العلاقة الخفية .

يقول في المقطع الثاني[١] :

والزور
والحاكمين العور
وشعبنا المغدور
إن المنايا في بلادي دائرة
جائعة وضامرة
تبحث عن كسرة روحِ
عن دم ، عن ادمعِ ،
تبحث عن شعورِ
وعندما تفشل في العثور
على حياة حية
تخرج في مظاهره
فيأمر الحاكم باغتيالها
بمقتضى الدستور
حتى الردى يقتل عندنا إذا
حاول أن يثور

ويقول في المقطع الثالث[٢] :

والسور
والوطن المأسور
والدم والديجور

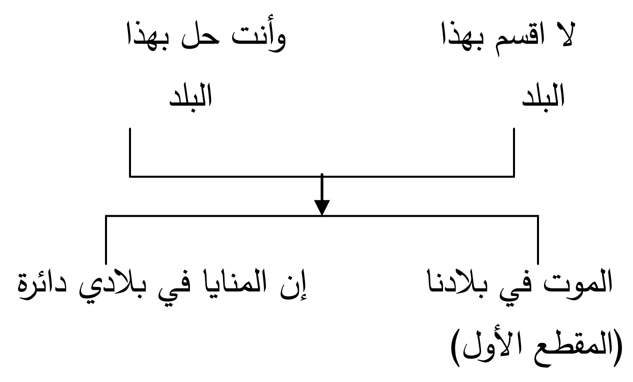
---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٩١ .
(٢) المصدر السابق: ١٩١_١٩٢.

إن المنايا في البرايا دائرة
تركض من مجزرة لمجزرة
تورمت خاصرة التراب
من ترابنا المقبور
واختنقت أنفاسه بالسدر والكافور
وماتت القبور من تراكم القبور
لم تبق في أوطاننا المطهرة
مقبرةٌ
تُدفن فيها المقبرة

وإذا عدنا لبعض آيات سورة البلد : (لَا أُقْسِمُ بِهَذَا الْبَلَدِ. وَأَنتَ حِلٌّ بِهَذَا الْبَلَدِ) ،نجد أن هناك قاسماً مشتركاً . فتكرار البلد مرتين في السورة الكريمة آية بعد آية ، واستعمال الشاعر لأولى هاتين الآيتين ثرياً لنصه يشير إلى أن هناك علاقة بين النصين (الإلهي والبشري) فضلا عن البنية التركيبية ، تلك العلاقة متأتية من تكرار كلمة (بلد) في مقطعين من القصيدة .

وإذا أخذنا بالنظر أن البلد في القصيدة مقرون بالموت وما يتعلق به من ألفاظ ، نستطيع أن نقول إن ثمة اشتراكا بين المقاطع بعضها ببعض وبين النص القرآني والنص الشعري وكما يأتي :



(المقطع الأول)

وبهذا يكون الشاعر قد ساوى في قصيدته عددياً مع السورة مع عدد ذكر البلد في السورة المباركة ، وقد ظلت فكرته التي ربما يكون قد استوحاها من آية لم يشر إليها من السورة نفسها : (إنا خلقنا الإنسان في كبد) وما تدل عليه من تعب ومكابدة ، تحولت إلى الموت الذي سيطر على البلد واحتواه ؛ هذا الاحتواء متأت من خلال كلمة (دائرة) التي تكرر في كل مقطع ، وكما يأتي :

المقطع الأول : خطى المنايا في البرايا
المقطع الثاني : إن المنايا في بلادي
المقطع الثالث : إن المنايا في البرايا

دائرة

ولا يخفى ما في كلمتي(المنايا) و (البرايا) من سجع وبناء وتشابه يضفي موسيقى زائدة على المعنى .

وإذا قلنا إن الشاعر يعني بالبرايا برايا بلاده ؛ فنستطيع القول إن العلاقة وطيدة بين ثريا نص هذه القصيدة ومتنها وان عول الشاعر على طرائق بنائية تختلف عن جو نص سورة آية ثريا النص ، إلاّ انه زاد بذلك دلالات قرآنية على ما جعله ثريا لنصه وتشرب سوراً مختلفة تشترك في طرائق بنائها وتختلف معانيها .

أما في ثريا النص الأخيرة في هذا الشأن ففي قصيدته (ويرسل الصواعق)[١] :

إن صواعقَ تنقضُّ
الساعةَ ، من صوب الغَيبْ
آتيةٌ تبحث عن (رأس المال)
لتشتعلَ فيه الشيب
لا ريب ستجعل من هذا النفط ضياء
في ليل جميع الشرفاء
وتُصيَّره محرِقةً لملوك العيب
إن الساعةَ آتية لا ريبْ

وقد امتص ثلاثة نصوص قرآنية في هذا النص المقتضب ؛ أولها: ما جعله ثريا لنصه وهو قوله تعالى: (وَيُسَبِّحُ الرَّعْدُ بِحَمْدِهِ وَالْمَلاَئِكَةُ مِنْ خِيفَتِهِ وَيُرْسِلُ الصَّوَاعِقَ فَيُصِيبُ بِهَا مَن يَشَاءُ وَهُمْ يُجَادِلُونَ فِي اللهِ وَهُوَ شَدِيدُ الْمِحَالِ) [٢]، وثانيها قوله تعالى على لسان إبراهيم:(... وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْباً ...) [٣]في قوله : لتشعل فيها الشيب ، وثالثها في ختام قصيدته من قوله تعالى: (وَأَنَّ السَّاعَةَ آتِيَةٌ لَّا رَيْبَ فِيهَا وَأَنَّ اللَّهَ يَبْعَثُ مَن فِي الْقُبُورِ) [٤].

ويظهر أن علاقة ثريا هذا النص ليست مرتبطة بأواصر قوية بالنص إلا عن طريق تشبيه غير مذكور أو استعارة بالأحرى من خلال ذكر الصواعق الأرضية لا السماوية والمقصود بها على الأرجح الطائرات الحربية ذوات الأصوات الشبيهة بصوت الصواعق في حرب قريبة من حقول النفط العربي .

وتحرك الشاعر بنصوص كثيرة في مساحة قليلة ؛ فقد امتص ثلاث آيات قرآنية بمساحة ضيقة ، ولم يطلق العنان لمخليته للتحليق في أجواء كل آية وما تحمل من مضامين فنية ومعنوية ، واتكأ على آيات تحمل معاني مختزلة تصلح للحركة من خلال تلك الشحنات المشحون بها ، ولكنه

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٥٠٠ .
(٢) سورة الرعد:١٣.
(٣) سورة مريم:٤.
(٤) سورة الحج:٧ وكذلك سور الحجر:٨٥ وسورة الكهف:٢١ وسورة غافر:٥٩ وسورة الجاثية: ٣٢ وسورة طه:١٥.

اقتضب، وبذلك ضيّع فرصته في الإفادة من كل آية بحشدها متقاربة من دون المباعدة فيما بينها ، مما أوقعه بعدم وثوق العلاقة بين ثريا نصه ونصه عدا ما ذكرناه من استعارة .

وبهذا نستطيع القول انه ليس هناك مقياس لمقدار تعلق النص بثريا يمكن القياس به ولكن القراءة الفاحصة المتآنية تبين أن كل نص قائم بذاته ويعطي مدلولاته ولا يشترك مع نص آخر لاختلاف درجات العلاقة بين الثريات أو النصوص .

٢- البنية الرئيسة :

يعد دعم الشاعر احمد مطر لقصائده بإدخال البنية التعبيرية للنص القرآني علامة بارزة في كثير من قصائده ، ففي هذا النمط المباشر غير المحور نجد ان هناك قصائد كثيرة مبثوثة في شعره استطاعت أن تتشرب خواصا من الآيات القرآنية على وفق هذه الخاصية والآلية في قصائده (قلة أدب)[١]و (عائدون) [٢]، و(كلمات فوق الخرائب) [٣]، و(علامات على الطريق)[٤] ،و (عزاء على بطاقة تهنئة) [٥]،و(سلاح بارد)([٦]) ، و (أقزام طوال)([٧]) ، و (الخلاصة) [٨]، و (موازنة)[٩] ، (موازنة)[٩] ، و (استغاثة) [١٠]، و (واحدة بواحدة) [١١]، و(بلاد ما بين النحرين) [١٢]،و(جواز) [١٣]، [١٣]، و (ادوار الاستحالة)[١٤] ، و(شروط الاستيقاظ) [١٥]، و(حوار على باب المنفى) [١٦]، و (الغريب)[١٧].

ففي قصيدته (قلة أدب) أدخل النص القرآني كما هو في حادثة أبي لهب ولم يحور فيه ، لكنه خلق له نصاً محوِّراً دلالة المعنى على غير ما أُريد له في سياقه القرآني ، يقول [١٨] :

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة :٨.
(٢) المصدر السابق :١٩.
(٣) السابق :٤١.
(٤) السابق :٥٢.
(٥) السابق :٥٥.
(٦) السابق :٨٠.
(٧) السابق :١٠٩.
(٨) السابق :١١٤.
(٩) السابق :١١٩.
(١٠) السابق: ١٦٢.
(١١) السابق :٢٥١.
(١٢) السابق :٢٦٥.
(١٣) السابق :٢٩٦.
(١٤) السابق :٣١٩.
(١٥) السابق :٣٤٢.
(١٦) السابق :١٥٢.
(١٧) السابق:٤٨٧.
(١٨) السابق:٨.

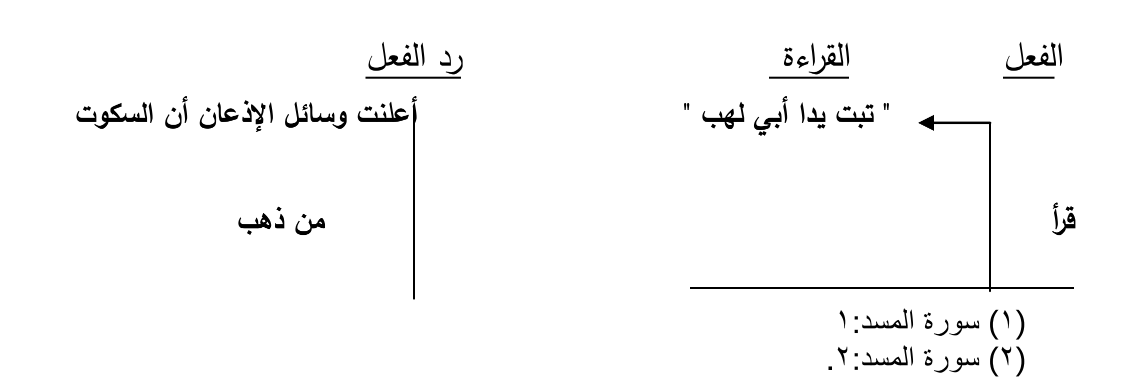
قرأت في القرآن
" تَبَّتْ يدا أبي لهب "
فأعلنت وسائل الإذعان
" إنَّ السكوت من ذهب "

وقد حوّر كلمة غير قرآنية هي (وسائل الإعلام) التي أصبحت عنده (وسائل إذعان) وقد حاول أن يحافظ على بنيتها الحرفية ما استطاع ؛ ليقع التحوير في أحرفها الأخيرة (وسائل الإعلام)←(وسائل الإذعان)، وقد رصع نصه بمثل شهير بقوله :(إن السكوت من ذهب) كما سيمر بنا.

ويبقى النص القرآني مسيطراً عليه بعد أن أدخل قوله تعالى : (تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ) [١] نصياً على مستوى النص الشعري، ومعنوياً على مستوى عدم امتصاصه من نص قرآني آخر ؛ لأنه يعود إلى نصه ليكمله :

أحببت فقري ... ولم أزل أتلو :
" وتب
ما أغنى عنه ماله وما كسب "
فصودرت حنجرتي
بجرم قلة الأدبْ
وصودر القرآن
لأنّه حرّضني على الشَغَبْ

ويبدو أن تقسيمه امتصاصه القرآني المباشر على مرحلتين من آيتين متتاليتين من السورة ، فالثانية (مَا أَغْنَى عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبَ) [٢]، عائد إلى رغبةٍ في استثمار إضافة معنى معين بعد كل قسم من الآية ومن السورة أيضاً؛لأنه قد يحس بحاجة النص الشعري إلى نص قرآني يطول أو يقصر ، ثم يحس بتكرر تلك الحاجة ثانية إلى معنى آخر ترفده به حافظته المملوءة قرآناً ، فيستلهمه ثانية لتعضيد فكرة أو شعور ما ، وقد تباينت ردود أفعال مختلفة على فعله القرائي (قرأتُ في القرآن)هذا التباين ملاحظ في القصيدة التي تتبع ردود شتى ؛ لتبيان الفرق المراد التعبير عنه، أو على المراد الانفعال منه ، وكما يأتي :



(١) سورة المسد:١
(٢) سورة المسد:٢.

" وتب ما أغنى عنه ماله وما كسب ← **صودرت حنجرتي بجرم قلة الأدب**
وصودر القرآن لأنه حرضني على
الشغب .

ويبدو أنّ فصله الشعري بين مكونات النص القرآني وتباين ردود الأفعال بإزاء كل قراءة سوَّغَ له هذا القطع في النص القرآني ، ويكون بذلك قد أغنى نصه بهذه الآلية القرآنية المباشرة غير المحورة المحافظة على الفاصلة القرآنية رويا له.

أما في قصيدته (عائدون) فيعقد مقارنة زمنية للحن وكلمات بقيت نفسها وقد تغير الزمن يقول(١) :

هرم الناس .. وكانوا يرضعون
عندما قال
عائدون يا فلسطين وما زال المغني يتغنّى
وملايين اللحون
في فضاء الجرح تفني
واليتامى .. من يتامى يولدون
يا فلسطين وأرباب النضال المدمنون
ساءهم ما يشهدون
فمضوا يستنكرون
ويخوضون النضالات
على هزّ القناني
وعلى هزّ البطون
عائدون
ولقد عاد الأسى للمرة الألف
فلا عدنا ...
ولا هم يحزنون

فالزمن الأول زمن الأغنية (اللحن ، النشيد)المتغني بالعودة للأرض التي هُجِّرَ منها أهلها ، والزمن الآخر هو الزمن الذي استمر ويستمر إلى لحظة الكتابة ، ولكن معنى فعل العودة لم يتحقق على الرغم من تغير الزمن وامتداده ، وقد ذابت الألحان جميعها في فضاء الجرح ؛ الذي قابله أرباب النضال بالاستنكار غير المجدي ، وبهز القناني وهز البطون سخرية منهم وتنكيلاً .

والآية الممتصة في هذا النص مأخوذة من قوله تعالى : (الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُم بِاللَّيْلِ وَالنَّهَارِ سِرّاً وَعَلاَنِيَةً فَلَهُمْ أَجْرُهُمْ عِندَ رَبِّهِمْ وَلاَ خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلاَ هُمْ يَحْزَنُونَ) (٢)، ويظهر أن الآية الكريمة لم

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:١٩.
(٢) سورة البقرة:٣٨أو ٢٧٤.

تأت بسياقها الأصل القرآني الذي يبشر المنافقين في سبيل الله بان لهم جزاء عظيماً عند ربهم ، بل اتخذت مفاداً جديداً ودلالة أخرى على السأم والملل من الوعود الزائفة والحالمة بالعودة لفلسطين .

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الآية تتخذ سياقاً آخر في الكلام اليومي المستعمل بين الناس في أحاديثهم ، والذي يستخدمون فيه (ولاهم يحزنون) بطريقة المثل ، لكنه ليس مثلاً كبقية الأمثال التي تحمل قصصاً مختصرة ؛لأن الحفريات المعرفية تقتضي رد نسب النص للقرآن الكريم ؛ لأنه أصلا مأخوذ منه كما يدل المعنى والمبنى المحافظ عليه .

وقد سيطر الفعل المضارع على النص من خلال (يرضعون، ويتغنى، ويولدون، ويشهدون ، ويستنكرون، ويخوضون،ويحزنون) وهذا يدل على استمرارية الحدث ومضارعيته ، وما يحركه من شعور ولكنه يصطدم بتغير الحدث بحرف النفي بقوله (فلا عدنا)، ويظهر انه ينفي الماضي الذي يدل على حدوث الفعل الذي مُهّدَ له بتكرار ألفاظ العودة وبالألفاظ المضارعة في النص التي فاجأ بعدم تحققها في الخاتمة التي اختزنت قرآنيته، وكذلك في قصيدته (كلمات فوق الخرائب)[١] يفعل الأمر نفسه في تأخيرها للخاتمة ؛ ربما إيمانا منه بأنها أقوال قرآنية لا تحتمل الصدق والكذب ، وإنما تحتمل الأول فقط ، أو لأنها حجة دامغة يدخرها ليضرب بها ضربته الأخيرة في القصيدة ، يقول :

قفوا حول بيروت
صلوا على روحها واندبوها
وشدوا اللحى وانتفوها
لكي لا تثيروا الشكوك
وسلوا سيوف السباب لمن قيدوها
ومن ضاجعوها
ومن احرقوها
لكي لا تثيروا الشكوك
ورصوا الصكوك
على النار " كي تطفئوها "
ولكن خيط الدخان
سيصرخ فيكم : دعوها
ويكتب فوق الخرائب
....
إذا دخلوا قرية أفسدوها "

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٤١.

والآية القرآنية هي قوله تعالى : (قَالَتْ إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ) [١]، وقد حذف من النص القرآني اعتماداً منه على شيئين : الأول : إن النص محفوظ لدى القارئ لكونه نصاً مقدساً مشاعاً ومعروفاً ، والآخر : هو انه قدم معادلاً معنوياً لكلمة (الملوك) في قصيدته ، ولكن بقي كل شيء مهماً إلى أن فسرته الآية الممتصة في الخاتمة . وقد ابتعد في قصيدته عن التسمية واكتفى بالخطاب إلى مخاطبين :

احدهما : المعادل المعنوي للملوك من خلال واو الجماعة المكررة في أقواله :

(قفوا ، وصلوا ، وشدوا ، وانتقوا ، وتثيروا ، وسلوا ، ورصوا ، وتطفئوا ، دعوا) والآخر : هو الآخر المغتصب من خلال (قَيِّدوا ، وضاجعوا ، واحرقوا)، ويكون بهذا قد استعاض عن التسمية بالخطاب الذي دل على المغتصب وعلى المتكاسل المتخاذل .

ويبدو أن تأخير الآية القرآنية إلى نهاية قصيدته سمة أسلوبية في شعره فما زال يؤخرها إلى الخاتمة كما فعل في القصيدتين المتقدمتين ، وكذلك هي الحال في قصيدته (علامات على الطريق) [٢] ، التي استعاض فيها عن أسلوبه السابق في قصيدته السابقة التي استخدم فيها الخطاب بدل التسمية والنداء بما نستطيع أن نقول عنه: انه المشهد الذي رسمه لبلدة صديقه المملوءة بالمخبرين :

تهتُ عن بيت صديقي
فسألت العابرين
قيل لي امش يساراً
سترى خلفك بعض المخبرين
حُدْ لدى أولهم
سوف تلاقي مخبراً
يعمل في نصب كمين
اتجه للمخبر البادي أمام المخبر الكامن
واحسب سبعةً .. ثم توقف
تجد البيت وراء المخبر الثامن
في أقصى اليمين

وينتهي هنا المشهد المرسوم لاحتشاد الطرقات بالمخبرين الموزعين في أصقاع البلدة بطريقة تحسُّ أن الناس جميعاً أصبحوا مخبرين ، بعدها يلجأ للسخرية بقوله :

حفظ الله أمير المخبرين
فلقد اتخم بالأمن بلاد المسلمين
أيها الناس اطمئنوا
هذه أبوابكم محروسة في كل حين

---

(١) سورة النمل:٣٤.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٥٢.

فادخلوها بسلام .. آمنين

والخاتمة آية قرآنية بقوله تعالى : (ادخلوها بسلام آمنين)[١] .

أما قصيدته (عزاء على بطاقة تهنئة) [٢] فتحمل تناقضاً واضحاً من خلال ازدواجية المعنى ، فالعزاء لا يكون مع التهاني ، لكنه إشارة إلى تناقض مجتمعي من شأنه أن يقدم في هذه القصيدة المؤلفة من أربعة مقاطع اكتفينا بذكر اثنين منها لعدم وجود علاقة ترابطية للقرآنية في المقطعين الأخيرين عدا ما ذكر (معاذ الله)[٣] في المقطع الثالث وقد جاءت بين معترضتين فلم نعرض لها .

تبدأ قصيدته بالاستفهام الناجم عن حيرة الباحث عن خلاص ومنقذ من الموت الجماعي والذل الذي لا يقل عنه شأناَ ، يقول :

لمن نشكو مآسينا ؟
ومن يصغي لشكوانا
ويجدينا
أَنشكو موتنا ذُلاً لوالينا ؟
وهل موت سيحيينا ؟

إن الاستفهام المكرر أربع مرات في أربعة اشطر أن هذا المقطع عبارة عن جملة استفهامية واحدة تنبعث عن صرخة وحرقة ويأس من عدم وجود السامع المجدي أو وجوده ولكنه لا يغني ؛ لأنه ميت حي . وفي مقطعه الثاني يبتعد عن الاستفهام ، لأنه أدرك عدم جدواه فيغرق في وصف حاله وقومه :

قطيع نحن ..والجزار راعينا
ومنفيون .. نمشي في أراضينا
ونحمل نعشنا قسرا ..
بأيدينا
ونعرب عن تعازينا
لنا .. فينا
فوالينا
– أدام الله والينا –
رآنا امة وسطا
فما أبقى لنا دنيا
.. ولا أبقى لنا دينا

---

(١) سورة الحجر:٤٦.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٥٥_٥٦.
(٣) سورة يوسف:٢٣.

وهذا المقطع بُنِيَ على طريقتين ، الأولى : المفارقة التي تتجلى من خلال (قطيع نحن والجزّار راعينا) ، لأنّه من شان الراعي المحافظة والتغذية والمراعاة لا الجزر والذبح المجاني ، وتتجلى أيضا من خلال (منفيون نمشي في أراضينا) ؛ لان النفي يقوم على الإبعاد وتغيير الأرض وهذا يتنافى مع المشي في أراضينا ، وتتجلى أيضا في (نحمل نعشنا قسرا بأيدينا) ؛ لأنّ النعش بطبيعة الحال يحمله الآخرون أما الطريقة الأخرى : الشيزوفرينيا المتجلية في (نعرب عن تعازينا لنا .. فينا) وهي تكاد تتداخل مع المفارقة وبخاصة في عملية حمل النعش .

ولا تخلو القصيدة من تهكم واضح من خلال ما تقدم ومن خلال (أدام الله والينا) المراد منها الدعاء الساخر والضد من ذلك ، نتيجة لما تقدم من سوئه وكذلك ما تأخر من قوله (رآنا امة وسطا فما أبقى لنا دنيا ولا أبقى لنا دينا) التي تشير إلى قوله تعالى [1]: (وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطاً لِّتَكُونُواْ شُهَدَاء عَلَى النَّاسِ وَيَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيداً...) ولكن الشاعر حول المعنى من دلالته على كون الأمة امة وسطا بين الأمم وشاهدة على الناس إلى سياق آخر هو الوسطية في نظر الحاكم التي تختلف عن وسطية القرآن الكريم ، لأنها وسطية التارجح بين الدين والدنيا ، التي أدت إلى سلبهما كليهما .

ويلاحظ ورود الإستلهام القرآني في نهاية المقطع لا نهاية القصيدة ، وكذلك ورود أسماء الفاعلين (والي)مرتين، و(راعي) مرة واحدة .

أما قصيدته (سلاح بارد) [2] فتبدأ بخطاب قرآني مستلهم من قوله تعالى[3] : (يَا أَيُّهَا الْإِنسَانُ مَا غَرَّكَ بِرَبِّكَ الْكَرِيمِ) ، ولكن التغيير يكون في السياق الذي يليها ، إذ انتقل من صيغة لأخرى ، من أسلوب الاستفهام في القرآن في الآيات التي تلت تلك الآية إلى الاستمرار في أسلوب النداء الذي ابتدأ به النصان (القرآني / والشعري) يقول :

يا أيها الإنسان
يا أيها المجوّع ، المخوّف ، المهان
يا أيها المدفون في ثيابه
يا أيها المشنوق من أهدابهِ
يا أيها الراقص مذبوحاً
على أعصابهِ
يا أيها المنفي من ذاكرة الزمان
شبعت موتاً فانتفض

---

(١) سورة البقرة:١٤٣.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٨٠_٨١.
(٣) سورة الانفطار:٦.

آن النشور الآن

فقد تكرر النداء ست مرات متبوعاً باسم مفعول مصاغ على طريقة وزن (مفعول) لثلاثية فعلها ؛ لذلك تجد الميمات المتكررة ، ولكنه يخرج عن ذلك عندما يتناص مع الشعر كما سيمر بنا في قوله : يا أيها الراقص مذبوحا على أعصابه ، وكما يأتي :

يا أيها ← الإنسان / المجوّع ، المخوّف ، المهان / المدفون / المشنوق / الراقص / المنفي

وجليّ تعميق المعنى من خلال الجار والمجرور في موضعين ، هما : المدفون في ثيابه ، والمشنوق من أهدابه ، اللذان يزيدان المعنى عمقا وتأثيرا ويسهمان في رسم الصورتين . وقد وضع الحل بعد كل تلك الخطابات الندائية التي توحي بدرجات متفاوتة من الموت والقهر من خلال (المجوّع ، والمخوّف ، والمهان ، والمدفون ، والمشنوق ، والمنفي) ، ذلك الحل تجلى بطلب الانتفاضة (شبعت موتاً فانتفض .. آن النشور الآن) والنشور مأخوذ من عدة آيات قرآنية تتضمن هذا المعنى منها قوله تعالى[1] : (هُوَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ ذَلُولاً فَامْشُوا فِي مَنَاكِبِهَا وَكُلُوا مِن رِّزْقِهِ وَإِلَيْهِ النُّشُورُ)، وكذلك قوله تعالى[2] : (وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَاباً فَسُقْنَاهُ إِلَى بَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَلِكَ النُّشُورُ) ، فالنداء قرآني والحلّ قرآني أيضا في هذه القصيدة . وفي قصيدة (أقزام طوال) [3] التي يختزن عنوانها مفارقة واضحة مقصودة من خلال الجمع بين المتعاكسين (الطول والقصر) إذا كانا ماديين ، في تلك القصيدة يلبس ثوب الخطيب ويبدأ بالنداء وكأنه واقف بين الجماهير ويخاطبهم ويبدأ بتناص شعري سيأتي ذكره في محله ، ويحاول أن يقدم معادلاً لعنوانه المتناقض ، ويسوغه من خلال القصيدة ، منذ مقطعها الأول ، دلالةً على تناقض يهز الوجدان الشعري الرؤيوي ، يقول :

أيها الناس قفا نضحك
على هذا المال
رأسنا ضاع فلم نحزن

---

(١) سورة الملك:١٥.
(٢) سورة فاطر:٩.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:١٠٩_١١١.

ولكنا غرقنا في الجدال
عند فقدان النعال

وبهذا جاز له أن يستوقف لغرض الضحك هذه المرة ، وقد قدم تسويغاً لعنوانه بضياع الرأس وما يدور في فلكه من الأشياء المهمة الرئيسة والبكاء على السطحيات وغير الرئيسات .

يأخذ بعدها بإيجاد العذر للصف الذي يميل شبراً عن الحق متخذاً أسلوب الخطاب باستخدام أداة النهي (لا) وبالطريقة التهكمية ، يقول :

لا تلوموه
فما كان فدائياً .. بإحراج الإذاعات
وما باع الخيال
في دكاكين النضال
هو منذ البدء ألقى نجمة فوق الهلال
ومن الخير استقال
هو إبليس
لو أن إبليس تمادى في الضلال
نحن بالدهشة أولى من سوانا
فدمانا
صبغت راية فرعون
وموسى فلق البحر بأشلاء العيال
ولدى فرعون قد حط الرحال
ثم ألقى الآية الكبرى
يداً بيضاء .. من ذل السؤال
افلح السحر
فها نحن بيافا نزرع (القات)
ومن صنعاء نجني البرتقال

وقد امتص قصة سيدنا موسى عليه السلام مع فرعون بصيغتها القرآنية ، ومزج بين آيات مختلفة من القصة القرآنية نفسها ؛ لان فلق البحر من الآية الكريمة في قوله تعالى: (... فَقُلْنَا اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْناً قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ كُلُواْ وَاشْرَبُواْ مِن رِّزْقِ اللَّهِ وَلاَ تَعْثَوْاْ فِي الأَرْضِ مُفْسِدِينَ) [(١)]، على أن هناك آيات تناولت القضية عينها ولكن نتيجة الضرب تختلف في كل منها عن الأخرى في قوله تعالى: (... إِذِ اسْتَسْقَاهُ قَوْمُهُ أَنِ اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانبَجَسَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْناً ...) [(٢)]، وقوله تعالى : (وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى إِذِ اسْتَسْقَاهُ قَوْمُهُ أَنِ اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانبَجَسَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْناً) [(٣)]، ولكن الضرب في الآيتين

---

(١) سورة الشعراء:٦٣.
(٢) سورة البقرة:٦٠.
(٣) سورة الأعراف:١٦٠.

الأخيرتين كان على الحجر وقد تغير الفعل بعد الضرب بين : (انفجرت) و (انبجست) ، بين الضرب في الآية الأولى ، أي ضرب البحر هو الأقرب إلى مصدر امتصاص القصة القرآنية ، بدلالة (الفلق) و (البحر) ، وقد أخّر في الآيات الممتصة وقدّم ،وأخّر، وأفاد من القصة المختزنة وراء تلك الألفاظ ، واعتمد على خلفية قرآئية للمتلقي الانموذجي أو حتى ما دونه ؛ لان تلك الألفاظ والجمل القصيرة تحيل على محفوظ جمعي لدى الكثرة ممن يعرفون تلك القصة بصيغتها القرآنية .

وتنهال الصورة الأخرى بعد تلك الصورة القرآنية وهي عملية إلقاء العصا أمام السحرة في القصة المشهورة وكذلك إدخال اليد في الجيب فتخرج بيضاء ؛ فإلقاء العصا في أقواله تعالى : (فَأَلْقَى عَصَاهُ فَإِذَا هِيَ ثُعْبَانٌ مُّبِينٌ) [١]، وقوله تعالى : (وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ) [٢] .

واليد البيضاء في أقواله تعالى : (وَأَدْخِلْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاء مِنْ غَيْرِ سُوءٍ...) [٣]، وقوله تعالى : (وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاء لِلنَّاظِرِينَ) [٤]، وقوله تعالى : (وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلَى جَنَاحِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاء مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرَى)[٥]، وقوله تعالى : (وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاء لِلنَّاظِرِينَ)[٦]، ثم يلمح إلى قضية عدم فلاح السحر في السياق القرآني وفلاحه في المعايير الأرضية في هذه القصيدة : (افلح السحر) ، الممتصة من قوله تعالى : (قَالَ مُوسَى أَتَقُولُونَ لِلْحَقّ لَمَّا جَاءكُمْ أَسِحْرٌ هَذَا وَلاَ يُفْلِحُ السَّاحِرُونَ)[٧] ، وقوله تعالى : (وَ أَلْقِ ما في يمينك تَلْقَفُ مَا صنعوا إِنَّمَا صَنَعُوا كَيْدُ سَاحِرٍ وَلَا يُفْلِحُ السَّاحِرُ حَيْثُ أَتَى) [٨].

وواضح انه يختزل القصص القرآنية ويشير إليها بألفاظ أو جمل قصيرة ، ويقدم ويؤخر بين أحداث القصة على وفق رؤيته الشعرية محوراً بطريقة كبيرة ورامزة من خلال موسى رمز القوة في القصة القرآنية لاتصاله بالسماء إلى موسى الرامز إلى المعاصرين الذين بلغ بهم الضعف إلى حد الاستعانة بفرعون والسؤال منه ، في حين أن الحريات لا تُهدى ، وبهذا استضاف الآيات شعرياً

---

(١) سورة الأعراف:١٠٧ ، وسورة الشعراء:٣٢.
(٢) سورة الشعراء:٤٥.
(٣) سورة النمل:١٢.
(٤) سورة الأعراف:١٠٨.
(٥) سورة طه:٢٢.
(٦) سورة يونس:٧٧.
(٧) سورة يونس:٧٧.
(٨) سورة طه:٦٩.

لتغني مضمونه الشعري وذلك من خلال :(أفلح السحر)على سبيل المثال التي غيرها من النفي في سياقها القرآني إلى الإثبات في السياق الشعري .

ويستمر في مقطعه التالي الذي يمتص اختزال قصة الإسراء والمعراج القرآنية في قوله تعالى: (سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأَقْصَى...) [1]؛ ليفيد من الحدود التي رسمها النص القرآني لحادثة الإسراء ولكنه يغيّر في صفة البيت من الضد لضده ؛ من الحرام إلى الحلال ، ويغيّر الرحلة من: المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى إلى من :المسجد الأقصى إلى (البيت الحلال) ؛ لان الرحلة هنا رحلة احتلال ابتدأت بالأقصى ورأى الشاعر أنها ستنتهي بـ (البيت الحلال) ؛ لأنه لم تعد هناك حرمة له في نظر المحتل وتكاسل حماة المكانين.

ويغرق في تعميق صورة الموت المعنوي من خلال مقطعه الأخير الذي نادى به أشباه الرجال وهو تناص نثري كما سيمر بنا في موضعه ويمتص ثلاث آيات قرآنية في مساحة شعرية صغيرة ؛ دلالة على إطلاع الشاعر وحفظه القرآني ، وقدرته على استنطاق النصوص والإفادة منها بطريقة كبرى ، والنهل من معينها المعنوي الثر ، والافادة مما تثيره لدى المتلقي من قبول وإكمال الحلقات المسكوت عنها شعرياً ؛ يقول :

لا تنادوا رجلاً
فالكل أشباه رجال
وحواة
أتقنوا الرقص على شتى الحبال
ويمينيون أصحاب الشمال

وفيه إشارة إلى قوله تعالى[2] : (وأصحاب الشمال ما أصحاب الشمال) .

يتبارون بفن الاحتيال
سوف يقولون له بعداً
ولـكن
بعد ان يبرد فينا الانفعال
سيقولون : تعال
وكفى الله السلاطين القتال

وهو تغيير تهكمي باستبدال المؤمنين بالسلاطين في قوله تعالى : (وَرَدَّ اللَّهُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِغَيْظِهِمْ لَمْ يَنَالُوا خَيْراً وَكَفَى اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ الْقِتَالَ وَكَانَ اللَّهُ قَوِيّاً عَزِيزاً) [3]:

إني لا أعلم الغيب

وفيها اخذ مباشر من قوله تعالى : (.. وَلَوْ كُنتُ أَعْلَمُ الْغَيْبَ لاَسْتَكْثَرْتُ مِنَ الْخَيْرِ...)[1]:

---

(١) سورة الإسراء:١.
(٢) سورة الواقعة:٤١.
(٣) سورة الأحزاب:٢٥.

ولكن صدقوني :
ذلك الطربوش
من ذاك العقال

وهو مثل سيمر بنا في موضعه .

وتمتاز قصيدته (الخلاصة) [٢] بأنها قصيدة موغلة في القرآنية من خلال مقطعيها اللذين يمتازان بصغر المساحة الشعرية وغنى الرؤية القرآنية وكثرتها في تينك المساحتين .

ففي مقطعه الأول يمتص قوله تعالى : (اهدِنَـا الصِّرَاطَ المُستَقِيمَ) [٣]، وقوله تعالى: (عُتُلٍّ بَعْدَ ذَلِكَ زَنِيمٍ) [٤]،ويأخذ ألفاظا قرآنية من آيات مختلفة مثل(جنات النعيم)[٥] ، و(الجحيم) [٦]، ويحاول أن يقدم تسويغاً شخصياً على طريقة الكلام (الإلقاء) الذاتي الذي يبدأه بالضمير المنفصل الدال على المتكلم (أنا) :

أنا لا أدعو
إلى غير الصراط المستقيم
أنا لا أهجو
سوى كل عُتُلّ وزنيم
وأنا ارفض أن تصبح أرض الله غابةْ
وأرى فيها العصابةْ
تتمطى وسط جنات النعيم
وضعاف الخلق في قعر الجحيم
هكذا أبدع فني
غير أني
كلما أطلقت حرفاً
أطلق الوالي كلابهْ

وقد تكرر الضمير (أنا) ثلاث مرات ظاهراً ومرتين مستتراً ، فالظاهر في :

أنا ← لا أدعو / لا أهجو / ارفض

---

(١) سورة الأعراف:١٨٨، وكذلك سورة الأنعام:٥٠، وسورة هود: ٣١و٤٩.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:١١٤_١١٥.
(٣) سورة الفاتحة:٦.
(٤) سورة القلم :١٣.
(٥) ينظر سور المائدة:٦٥ ، ويونس:٩، والحج:٥٦ ،والشعراء:٨٥.
(٦) ينظر سور البقرة:١١٩، والمائدة:١٠،٨٦،والتوبة:١١٣،والحج:٥١، والشعراء:٩١وغيرهن.

ويلاحظ أن الذي بعدها مقروناً بأداة النفي (لا) حرفياً أو معنوياً ، فالحرفي في الشطرين الأولين ، والمعنوي في الثالث ، لان معناه : لا اقبل .

أما المستتر ففي : أرى ، وأبدع .

ولا يخفى ما في (أطلق) من معان دالة على الإطلاق الكتابي الشعري وعلى إطلاق الكلاب الحقيقي .

وبذلك قدم لمعنى البراءة والمعنى المضاد الذي اختصره بإطلاق الكلاب دلالة على القمع السلطوي لحملة الفكر والشعر البريئين .

وفي مقطعه الثاني يمتص قوله تعالى: (إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ)[١] ، وكذلك ألفاظا قرآنية مثل (الرجيم)[٢] ، و (الذكر)[٣] ، و (قرآن كريم)[٤] ، ويمتص الآية القرآنية في قوله تعالى: (قُلْ صَدَقَ اللّهُ فَاتَّبِعُواْ مِلَّةَ إِبْرَاهِيمَ حَنِيفاً وَمَا كَانَ مِنَ الْمُشْرِكِينَ)[٥].

ويتحرك بمساحة ضيقة شعرياً مستثمراً آيات القرآن وألفاظه راسما صورة أخرى في هذا المقطع لجانب من جوانب القهر الفكري الذي رسمه في المقطع الأول ، لكنه هنا يتخلى عن ذاتيته وانويته ويتحدث بصيغة (الراوي العليم)كما يسمونه في السرد. وهذا المقطع مبني على الأداة(لو) التي تفيد الامتناع لامتناع . والظاهر أن هذا المقطع جملتان معنويتان تضمان عدة جمل نحوية .

وقد تكون القرآنية في شعره مباشرة جداً ولا يمسها التحوير ، ويبقي سكونية النص غير مهتزة شعرياً وذلك جلي في قصيدته (موازنة)[٦]، التي يذكر فيها (بئس المصير) [٧]، و (السعير) [٨]، [٨]، بطريقة مباشرة وسطحية ، يقول مخاطباً الذي يسطو لدى الجوع على لقمته :

أيها اللص الصغير
ارم شكواك إلى بئس المصير
واستعر بعض سعير الجوع
واقذفه بآبار السعير

وغير خاف استخدام أسلوب الأمر بالفعل الذي يأتي على صيغة (إفعل) ، مثل (ارم ، واقذف، واستعر) وفي قصيدته (حوار على باب المنفى)[٩] ، يتحدث عن الخانعين قائلاً :

---

(١) سورة الحجر :٩
(٢) ينظر :سورة آل عمران :٣٦ ، وسورة النحل :٩٨ .
(٣) ينظر : سورة الأنبياء :١٠٥ ، وسورة الفرقان : ٢٩ ، وسورة يس :١١ و ،وسورة ص :١ وغيرها .
(٤) سورةالواقعة :٧٧ .
(٥) سورة آل عمران :٩٥ .
(٦) الأعمال الشعرية الكاملة :١١٩-١٢٠.
(٧) ينظر :سورة البقرة :١٢٦ و سورة آل عمران :١٦٢ .
(٨) ينظر سورة سبأ : ١١٢ وسور فاطر :١٦ والشورى : ٧ ، والحج : ٤ ، ولقمان :٢١ وغيرها .
(٩) الأعمال الشعرية الكاملة :١٥٢-١٥٤ .

فلا كف لهم تبدو
ولا قدم لهم تعدو
ولا صوت ، ولا سمع ، ولا بصر

وفيه إشارة إلى قوله تعالى: (ولا تقف ما ليس لك به علم إن السمع والبصر والفؤاد كل أولئك كان عنه مسؤولاً) [١] ، وهو استخدام سطحي لم يقدم للنص الشعري أي شحنة سوى المشابهة فقط ، ومثله قوله : **فان وافت خيول الموج**

لا تبقى ولا تذر

وهي الآية القرآنية بحرفيتها في قوله تعالى :(لا تبقي ولا تذر) .

وفي قصيدته (استغاثة) [٢] ، يطلق استغاثة حقيقية معبرة عن وصوله إلى حد طلب الموت ؛ لان الاستغاثة كانت بعزرائيل ملك الموت وقد عبرت قصيدته عن حاجة نفسية حقيقية متحققة من خلال القسم الذي يستخدمه مرتين(والله) ، ومن خلال التكرار بالفعل وفاعله (اشتقنا) الذي يكرره أربع مرات ، يقول :

الناس ثلاثة أموات
في أوطاني
والمَّيتُ معناه قتيل
قسم يقتله " أصحاب الفيل"
والثاني تقتله "إسرائيل "
والثالث تقتله " عربائيل "
وهي بلاد
تمتد من الكعبة حتى النيل
والله اشتقنا للموت بلا تنكيل
والله اشتقنا
واشتقنا
ثم اشتقنا
أنقذنا ... يا عزرائيل

والنص القرآني واضح الدلالة شعرياً ؛ لان الشاعر يعمد إلى قوله تعالى:

(أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ) [٣] ، ولا يدخل عليه تحويراً ، بل يأخذه مباشرة ليفيد منه في في تقسيماته الثلاثة ، فقد قسم الناس على ثلاثة أنواع من الموتى في أوطانه :

قسم يقتله أصحاب الفيل

الناس ثلاثة أموات في أوطاني

---

(١) سورة الإسراء : ٣٦ .

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:١٦٢_١٦٣.

(٣) سورة الفيل:١.

ـــــــ والثاني تقتله إسرائيل

ـــــــ والثالث تقتله عربائيل

وواضح انه استغل الفاصلة القرآنية (يل) واستخدمها روياً لأشطره فأتى بإسرائيل ، وقاس على وزنها واشتق من (العرب) كلمة ينبزهم بها ويشتقها على وزن(إسرائيل) ؛ ربما لتشابه كبير يراه الشاعر في نظره بين الاثنين ولم يترك مشتقته هكذا، بل خصصها بجملة تدلل على هويتها الحقيقية (وهي بلاد تمتد من الكعبة حتى النيل) ليشير إليها كونها الأمة العربية .

وقد أراد تعميق معنى استيائه إلى الحد الذي يستغيث معه بملك الموت خلاصاً من الموت الدنيوي على يد هذا الثالوث غير المقدس في نظره وقد تكرر حرف العطف (الواو) كثيرا في هذه القصيدة على الرغم من صغر مساحتها الشعرية التي تتحرك عليها : (والميت ، والثاني ، والثالث ، وهي) ، كذلك (واو القسم) تكررت مرتين . ويسير على هذا المنوال نفسه في قصيدته (واحدة بواحدة)[1] ، إذ يأخذ إشارات رئيسة ولمحات خاطفة مكتنزة على معان وقصص طويلة كما هي الحال في (فرعون) رمز الطغيان والظلم والجبروت وادعاء الألوهية وصاحب نظرية صلب الإنسان على جذوع النخل ومقطع الأيدي والأرجل من خلاف ، وكذلك قارون رمز الهيمنة المالية على الكنوز الأرضية التي لم تغنه من الموت ، يقول :

نعم . أنا ملعون
لا أحسن الظن أنا بسيئات الدون
اكتب شعري بالعصا
والحجر المسنون
اكشف عن براءة الذنب
وعن جرائم القانون
أقول دون رهبة من غدر فرعون
ودون رغبة في ما لدى قارون
العاهلون عندنا عن حقنا ساهون
والعاهلون عندنا لعهرهم راعون
والعاهلون عندنا .. أشرفهم مأبون
هذا أنا ماذا إذن تبغون
مني ، أنا المحزون والمطعون والمرهون ؟
أن اترك الشتم وأن
أتلو لكم (والتين والزيتون)
ممنون
سأغسل الشعر لكم بالماء والصابون
لكن عندي طلباً :

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٥١_٢٥٢.

رائحة الحكام لا تعجبني
أريدكم
أن تسحبوا السيفون

ويتضح انه استخدم (فرعون ، وهامان) بوصفهما رمزين ، ولكن قرآنيته المباشرة جاءت بقوله :(والتين والزيتون) التي تعد بداية لسورة قرآ نية [١] ، من عدة آيات ، يتلو هذه الآية حديث عن البلد الأمين ، ولكن النص أشار ولمح إلى انه لا يستطيع تلاوة الكلام عن البلد الأمين وعن التين والزيتون ، لان العاهلين لا يستحقون السماع ولا الكتابة إلا بالحجر والعصا ، الإشارات للآيات ال كريمات واضحة مثل : (وَقَارُونَ وَفِرْعَوْنَ وَهَامَانَ وَلَقَدْ جَاءهُم مُّوسَى بِالْبَيِّنَاتِ فَاسْتَكْبَرُوا فِي الْأَرْضِ وَمَا كَانُوا سَابِقِينَ) [٢] ، وقوله تعالى : (الَّذِينَ هُمْ فِي غَمْرَةٍ سَاهُونَ) [٣] ،وقوله تعالى : (وَالَّذِينَ هُمْ لِأَمَانَاتِهِمْ وَعَهْدِهِمْ رَاعُونَ) [٤] وقد كرر (العاهلون) زيادة في تقبيح صفاتهم في تغيير الذي يأتي بعدهم في كل شطر :

العاهلون عندنا	عن حقنا ساهون
	لعهرهم راعون
	أشرفهم مأبون

ويعتمد على ثنائية الأنا والآخر ، فهم غافلون عن الآخر ، وغارقون في الأنا ؛ لأنهم عن حقنا (الآخر) ساهون ، لعهرهم راعون (الأنا) .

ويعود في قصيدته (جواز)[٥] إلى طريقة طالما استعملها في اعتماده على الضربة الأخيرة في الخاتمة التي جعلها قرآنية صرفة من غير تحوير من قوله تعالى : (قِيلَ ادْخُلِ الْجَنَّةَ قَالَ يَا لَيْتَ قَوْمِي يَعْلَمُونَ) [٦] ،وقد بنى قصيدته عليها فأصبحت دعامة رئيسة ووحيدة في القصيدة ؛ لأنك لو حذفتها لانقلب المعنى وبقي ناقصا لم يخلص بنتيجة كانت منتظرة ، يقول :

قال : الهي
.. إنني لم احفظ السنةْ
ولم أقدم لغدي
ما يدفع المحنةْ
عصيت ألف مرة
وخنت ألف مرة

---

(١) سورة التين:١.
(٢) سورة العنكبوت:٣٩.
(٣) سورة الذاريات: ١١.
(٤) سورة المؤمنون:٨، وسورة المعارج:٣٢.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٩٦_٢٩٧.
(٦) سورة يس :٢٦.

وألف ألف مرة
وقعت في الفتنةْ
لكنني
ومنك كل الفضل والمنةْ
كنت بريئا دائما
من حب أمريكا
ومن حب الذي يحب أمريكا
عليها وعلى آبائه اللعنة
هل لي من شفاعة ؟
قيل ادخل الجنة .

ولفظة الشفاعة وردت في آيات كثيرة [١] ، وقد جعلها المنفذ والمخلص والمخرج من كل الآثام، والسيئات، والعصيان، والخيانة، والوقوع في الفتنة ، وقد كان منتظرا أن تكون بحجم هذه المقدمة في القصيدة ، قد عبرت عنها فعلا من خلال معادلة رسمها الشاعر بفطنة وحنكة ، فقد جمع الخطايا والآثام المختلفة وسأل سؤاله على لسان قائله : (هل لي من شفاعة) فكانت النتيجة (قيل : ادخل الجنة) ، وفي هذا معادل معنوي قوامه : أن كل الآثام لا تساوي إثم حب أمريكا . في نظر الشاعر ـ وإنها جميعا تنحط لمن يكرهها ويكره محبيها . وإذا كان الملاحظ أن هناك بعض الآي تكون القرآنية في الشعر فيها أكثر من غيرها ، فإنه قد يعمد إلى آيات يكون من الصعوبة بمكان الالتفات إليها ، لتوافرها على الحقائق العلمية ، ولكنه يعقد مقارنة من خلال الأدوار التي يمر بها الكائن الحي الصغير وادوار مرور الإنسان في نظر الشاعر في قصيدته (ادوار الاستحالة) [٢]، التي يقسمها على قسمين :

مراحل استحالة البعوضة
بويضة
دويبة في يرقة
عذراء وسط شرنقة
بعوضة كاملة
ثم تدور الحلقة

ويظهر أنها المراحل الحيوية (البايلوجية) الحقيقية سردها من دون تغيير ليقيس عليها المرحلة الأخرى .

مراحل استحالة المواطن :
بويضة
فنطفة معلقة
فمضغة مخلقة

---

(١) ينظر سورة البقرة:١٢٣،وسور النساء:٨٥، وسورة المدثر:٤٨.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٣١٩_٣٢٠.

فلحمة من ظلمة لظلمة منزلقة
فكتلة طرية بلفة مختنقة
فكائن مكتمل من أهل هذي المنطقة

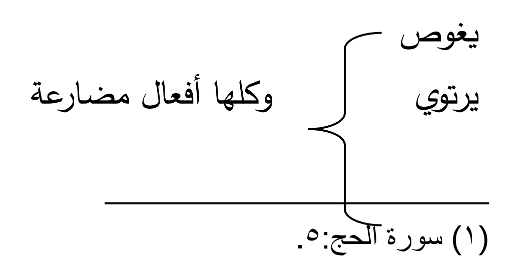
ولهذا الحد يتساوى المقطعان في المراحل الطبيعية للوجود ولكن عنصر المفاجأة لم يتحقق بعد ، لذلك يكسر الشاعر رتابة ما تقدم في المقطع نفسه :

فتهمة بالزندقة
أو تهمة بالهرطقة
فجثة راقصة تحت حبال المشنقة
وحولها سرب من البعوض
يغوص وسط لحمها
ويرتوي من دمها
ويطرح البيوض
وللبيوض دورة استحالة موفقة
بويضة
دويبة في يرقة
عذراء وسط شرنقة
بعوضة كاملة
حفلة شنق لاحقة
ثم تدور (الحلقة)

وقد حصر مراحل استحالة المواطن بين مرحلتي استحالة البعوضة التي بدأ بها و ختم . وقد اتكأ على الأدوار التي ذكرها القرآن الكريم في قوله تعالى: (يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّنَ الْبَعْثِ فَإِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ مِن مُّضْغَةٍ مُّخَلَّقَةٍ وَغَيْرِ مُخَلَّقَةٍ لِّنُبَيِّنَ لَكُمْ وَنُقِرُّ فِي الْأَرْحَامِ مَا نَشَاء...)[١] ، وقد استبدل حرف العطف (الفاء) بحرف (ثم) في مراحل خلق الإنسان ، لأنه لا يريد التماهل ، للوصول إلى :

فتهمة ← بالسرقة
فتهمة ← بالزندقة
فتهمة ← بالهرطقة

ليصل إلى (فجثة راقصة تحت حبال المشنقة) ، ويلاحظ انه يؤكد اشطره بتكرار زمن معين ، كما فعل في : وحولها سربٌ من البعوض :



(١) سورة الحج:٥.

يطرح

وعندما يصل إلى ختام قصيدته يستغني حتى عن (الفاء) ليصل إلى معناه بأسلوب أسرع:

دويبة...
عذراء ...
بعوضة...

ويعود إلى أسلوبه المعهود في تأخير القرآنية لخاتمة القصيدة ليجعلها الضربة الأخيرة المفاجئة في قصيدته (شروط الاستيقاظ)(١):

- أيقظوني عندما يمتلك الشعب زمامه
عندما ينبسط العدل بلا حدّ أمامه
عندما ينطق بالحق ولا يخشى الملامة
عندما لا يستحي من لبس ثوب الاستقامة
ويرى كل كنوز الأرض
لا تعدل في الميزان مثقال كرامه
– سوف تستقيظ .. لكن
– ما الذي يدعوك للنوم
إلى يوم القيامة

وقد اتخذ الشاعر من خلال الشارحتين (–) طريقة للتعبير عن هاجس داخلي في عدم انعقاد الأمل على الشعب الذي ارتضى مختلف التعسف وسلم زمام أمره ، والصوت الآخر هو صوت الهاجس الذي يعلم أن تلك النومة سوف تستمر لعدم تحقق شروط الاستيقاظ التي سردها بأفعال مضارعة مسبوقة (بعندما) حيناً وعارية حيناً آخر :

عندما
- يمتلك
- ينبسط
- ينطق
- لا يستحي

وقد أخذ من آيات عدة (٢)،واستخدم فيها الكلمة فقط (يوم القيامة) وأعطاها إيحاء من خلال المد الزمني لزمن الاستيقاظ ويظل في دائرة القرآنية المباشرة اليسيرة في قصيدته(الغريب) (٣) ،التي بنيت على الآيات ومسّتها مسّا مباشراً في قوله :

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٤٢.
(٢) ينظر سورة البقرة:٨٥، وسور الأنعام:١٢، والأعراف:٣٢،والإسراء:٩٧،وطه:١٠٠،والنحل:٢٧،والزمر:٤٧وغيرها.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٨٧_٤٨٩.

إن فرعون طغى ، يا أيها الشعر فأيقظ من رقد
قل هو الله احد
قل هو الله احد
قل هو الله احد
قالها الشعر
ومد الصوت ، والصوت نفد
واتى من بعد بعد
واهن الروح محاطاً بالرصد
فوق أشداق دراويش
يمدوّن صدى صوتي على نحري
حبلاً من مسد
ويصيحون (مدد)

وهذه المباشرة في الأخذ لم تقدم للنص شعرية زائدة أو شحنة اكبر مما فيه ،وهي آيات كريمات مأخوذات بالترتيب من قوله تعالى: (اذْهَبْ إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى) [١]،وقوله تعالى: (قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ) [٢]، وقوله تعالى : (فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ) [٣].

---

(١) سورة طه :٢٤.
(٢) سورة الإخلاص:١.
(٣) سورة المسد:٥.

المبحث الثاني : القرآنية المباشرة المحورة

١. ثريا النص :

إن المُمَحِص في شعر احمد مطر يجد أَنَّ تقنية القرآنية المباشرة المحورة تستدعي التأني، والفحص ، والمعرفة بالقرآن للوقوف على خلفيات ثريا النصوص التي تندرج تحت هذا الباب .

وقد وردت ثريا النص في حقل القرآنية المباشرة المحورة في قصائده :

(رؤيا إبراهيم) [(١)]، و (فبأي آلاء الشعوبِ تكذبان) [(٢)] ، و (إذا الضحايا سئلت) [(٣)]، و(يوسف في بئر البترول) [(٤)] ، و (توبة) [(٥)] ،و (مجادلة) [(٦)] .

في قصيدة (رؤيا إبراهيم) التي تحيلنا على الآية القرآنية التي تناولت قصة سيدنا إبراهيم وابنه[(٧)] عليهما السلام في رؤياه ، قال تعالى : (فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قَالَ يَا بُنَيَّ إِنِّي أَرَى فِي الْمَنَامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانظُرْ مَاذَا تَرَى قَالَ يَا أَبَتِ افْعَلْ مَا تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِن شَاء اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ) [(٨)]، ويظهر أن ثريا النص اختزلت القصة بكلمتين تحيلان على مرجعية قرآنية قصصية معروفة.

أما إذا نظرنا إلى علاقة الثريا القرآنية المباشرة المحورة بالنص الشعري فسنجد أن القصيدة كلها دارت حول تلك الرؤيا ولكن بتغير طريقة السرد في الخطاب الموجه إلى إبراهيم (عليه السلام) من الشاعر الراوي باسم الآخرين :

يا مولانا إبراهيم
اغمد سكينك للمقبض
واقبض أجرك من أصحاب الفيل

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٣.
(٢) المصدر السابق:٦٤_٦٥.
(٣) السابق:٨١_٨٢.
(٤) السابق:١٤٠_١٤٢.
(٥) السابق:٤٧٥_٤٧٦.
(٦) السابق:٤٥٢_٤٥٣.
(٧) الذبيح بالقطع مما وردت به نصوص القرآن الكريم ، والسنة النبوية وأسفار اليهود والنصارى . هو احد بني إبراهيم ، احد الابنين الأولين الذين رزق بهما إبراهيم (عليه السلام)من هاجر المصرية القبطية ، وسارة الآرامية البابلية ، أو الحرافية ، وقد اختلف الباحثون فيه فريق قال : بان الذبيح انه اسحق ، وفريق قال : انه إسماعيل ، وفريق ثالث : قال هو اسحق ثم عدل عن قوله الأول ، وأكد انه إسماعيل ، ورابع توقف واكتفى بعرض أسماء وأقوال الفريقين وأشار إليهما . ينظر : الذبيح من هو ؟ د . صديق عبد العظيم أبو الحسن ، المنهاج (مجلة) ، تصدر عن مركز الغدير للدراسات الإسلامية ، العدد الحادي والثلاثون ، السنة الثامنة ، خريف ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م : ١٥ .
(٨) سورة الصافات:١٠٢.

لا تأخذك الرأفة فيهِ
لن بدين البيت الأبيض !
نفذ رؤياك ولا تجنح للتأويل
ينزل كبشٌ .. لا تأمل بالتبديل
يا مولاي
إن لم تذبحه نذبحك
فهذا زمن آخر
يفدي فيه الكبش بإسماعيل

ويظهر الخطاب من خلال تكرار النداء :أداة النداء والمنادى : (يا مولانا) مرتين . ويلاحظ أن القصيدة كلها عبارة عن قراءة مضادة لرؤيا إبراهيم المتحققة ؛ لأن رؤى الأنبياء وحي ، ولكن القصة هنا تأتي قبل ذلك ، فالذبيح الذي فداه الله بكبش لن يفدى – في نظر الشاعر – لو جاء اليوم لان (هذا زمن آخر) تغيرت معاييره ، ولذلك مال الشاعر إلى تحوير الآية الكريمة : (وفديناه بذبح عظيم) [1] إلى العكس منها: يفدى فيه الكبش بإسماعيل .

ولم يخرج الشاعر عن الجو القرآني في قصيدته القصيرة ؛ لأنه مرّ بآية أخرى في قوله : واقبض أجرك من أصحاب الفيل التي تحيل على الآية الكريمة (أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ)[2] ، ويكون بذلك قد ربط بين أصحاب الفيل في القرآن الكريم ، وفي الواقع المعاصر بمن يسيرون على هداهم .

والشاعر بذلك قد عقد مقارنة بين زمنين : زمن قرآني (إبراهيمي) وهو زمن الرؤيا والفداء، وزمن آخر هو الزمن المعاصر بكل تناقضاته وقدح المعايير التي تحكم كل زمن وكما يأتي :

زمن
(١) ابراهيم يفدي فيه ← اسماعيل بذبح (كبش)
(٢) معاصر يفدي فيه ← الكبش باسماعيل

وبهذا يكون المعيار الأول معيار الحق ، والعقل ،والعدل ، ويكون الآخر معيار انهيار القيم وتغير المفاهيم وعدم احترام العقل .

---

(١) سورة الصافات:١٠٧.
(٢) سورة الفيل:١.

وبهذا تكون هذه الثريا استمداداً لقصة قرآنية اختارها الشاعر معتمداً على خزين قرآني موروث لدى المتلقين مسلمين بخاصة وغير مسلمين بعامة ؛ لشيوع تلك القصة، وكونها مادة خصبة للاستلهام الشعري الحاذق .

أما الثريا الثانية (فبأي آلاء الشعوب تكذبان) ، فقد حور فيها كلمة واحدة ، فاستبدل بـ (ربكما) (الشعوب) في ثرياه ، وكانت علاقة الثريا وطيدة بالقصيدة ؛ لأنه بناها كلها بناءً قرآنياً (دلالة وبنية) أي (تعبيراً وتركيباً) وان طغت الدلالة الأولى على الأخرى .

لقد اعتمد الشاعر على ما يمكن تسميته بالضربة الأخيرة في قصيدته ؛ إذ جعل الثريا (القرآنية المباشرة المحورة) من (ربكما) إلى (الشعوب) بداية ونهاية لقصيدته ؛ إيمانا بأهمية الخواتيم الشعرية ؛ لأنها آخر ما يطرق السمع [(١)]، وتحويراً لها عن تحوير آخر عمد إليه في قصيدته من (فبأي آلاء ربكما تكذبان) إلى (فبأي آلاء الولاة تكذبان) .

وتتضح هيمنة البنية القرآنية من خلال تكرار تلك الدعامة الشعرية (فبأي آلاء الولاة تكذبان) سبع مرات في قصيدته مع محافظة داخل مجاورات كل دعامة على خاصية (بنية / تعبير) قرآنية ، وكما يأتي :

غفتِ الحرائقُ
أسبلت أجفانها سحبُ الدخانْ
الكل فان
لم يبق إلا وجه " ربك " ذي الجلالة واللجان
ولقد تفجرّ شاجباً
ومندداً
ولقد أدان
فبأي آلاء الولاة تكذبان !

ويتضح امتصاصه للآية القرآنية من خلال (الكلّ فان) من سورة الرحمن نفسها التي امتص فيها ثرياه ودعاماته السبعة وخاتمة قصيدته ، وذلك في قوله تعالى (كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ . وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ) [(٢)] فهو يستغل إمكانية الكلمة الواحدة من خلال تعدد معانيها وهي كلمة (الرب) التي تأتي بمعان متعددة : منها الخالق والمالك والسيد ، ويعقد مقارنة من خلال معنيين فقط لهذه الكلمة : الخالق والحاكم ؛ فكلمة رب تدل على الحاكم بدليل قرآني في قوله تعالى على لسان يوسف عليه السلام :(اذكرني عند ربك) [(٣)] أي: عند مليكك ، وكذلك في قوله تعالى على لسان احد

(١) للاستزادة ينظر : الخواتيم الشعرية بين النظرية والتطبيق قديما وحديثا ، ، أناهيد عبد الأمير عباس الركابي،رسالة ماجستير، كلية التربية ابن رشد ، جامعة بغداد،٢٠٠١.
(٢) سورة الرحمن:٢٦_٢٧.
(٣) سورة يوسف: ٥٢.

رفيقي يوسف عليه السلام في السجن :(وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانَ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْراً ...) [١]. ومن خلال هاتين الدلالتين يحوّر الرب السماوي ليدل على الرب الأرضي الذي اختلف بكونه (رب الجلالة واللجان) وليس (الإكرام) ، ويقدم دعامته المكررة للسخرية والتهكم؛ لان الحاكم قدّم تنديده وإدانته وتفجر شاجباً ، وهذا يكفيه في رأيه – أي الحاكم– ويكفيه في رأي الشاعر متهكماً من انصياعه وضياعه وقبوله بهذه الحلول الكلامية فقط .

ويستمر في جوه القرآني الممتص في المقطع الثاني :

وله الجواري الثائرات بكل حان
وله القيان
وله الإذاعة
دَجَّن المذياعَ لقَّنَه البيان :
الحقُ يرجع بالربابة والكمان
فبأي آلاء الولاة تكذبان ؟!

وجلي امتصاص الآيات الأخرى في هذا المقطع التي تحيل على أجواء ونصوص قرآنية وبخاصة في سورة الرحمن من خلال :

(وله الجواري الثائرات .... ، لَقّنه البيان) القريبة من (علمه البيان) [٢]، و (وله الجواري المنشآت في البحر كالأعلام) [٣]وبهذا يكون قد عقد المقارنة بين الربين (السماوي والأرض) وحاول أن يحافظ على أجواء الآيات القرآنية كي لا يبتعد عما سينتهي به من دعامة شعرية وهي : (فبأي آلاء الولاة تكذبان) ، التي يسوقها ساخراً ، ويسخر كذلك في قوله (الحق يرجع بالربابة والكمان) .

وفي المقطع الثالث يقول : **عَقَدَ الرهان**

ودعا إلى نصرِ الحوافرِ
بعدما قُتِلَ الحصان
فبأي آلاء الولاة تكذبان

والملاحظ انه يقصّر المقاطع الشعرية كي لا يبتعد عن الآيات القرآنية الممتصة في القصيدة كلها ؛ لأنه يمتصها أسلوبا أيضا فضلاً عن الخاصيتين (التعبيرية والدلالية).

وقد تهكم في هذا المقطع من ناحيتين ، الأولى : إن الرب (الحاكم) يجب أن لا يراهن ؛ لحرمة ذلك ، والأخرى : إن الرهان كان على فوز الحوافر بلا حصان ، وهذا ضرب بين الاستحالة ، فعمق بذلك سخريته [٤] .

---

(١) سورة يوسف:٣٦.
(٢) سورة الرحمن :٤.
(٣) سورة الرحمن:٢٤.
(٤) للاستزادة في مفهوم السخرية ينظر:

وفي المقطع الرابع يمتص قصة قرآنية لمريم العذراء (عليها السلام) وما حكاه القرآن في قوله تعالى : (وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَاناً شَرْقِيّاً) (١)، وقوله : (فَحَمَلَتْهُ فَانتَبَذَتْ بِهِ مَكَاناً قَصِيّاً) (٢)، وقوله (فَنَادَاهَا مِن تَحْتِهَا...) (٣)، ويزاوجها شعرياً مع جو قصيدته المستمد من سورة الرحمن ليصل إلى دعامته :

وقضية حبلى
قد انتبذتْ مكاناً
ثم أجهضها المكان
فتململتْ من تحتها
وسط الركام : قضيتان
فبأي آلاء الولاة تكذبان

وتظهر مشتركات الامتصاص : من خلال الواو في (وقضية) ، والواو في (وأذكر) ،وكذلك الفعل (انتبذتْ) والاسم (مكاناً) و (المكان) ، والظرف (تحتها) من دون تغيير فيه، وكذلك الحرف (ف) : فتململتْ ، و(فناداها) التي اخذ منها الحرف فقط ،ولم يصرّح بعملية الولادة ؛لأن (القضية حبلى) ومريم عليها السلام حبلى ، إلا ان القضية أجهضها المكان ، ويكون قد امتص الآية .

أما المقطع الخامس فقد امتص فيه خاصية نثرية موروثة من خطب عصر ما قبل الإسلام لقس بن ساعدة في قوله: (أيها الناس من عاش مات ومن مات فات وكل ما هو آتٍ آت) (٤)، فقد امتص غير القرآني من خلال إقامة طرف آخر للمعادلة :

من مات مات	لقس بن ساعدة
ومن نجا سيموت في البلد الجديد	لأحمد مطر

ويستمر فعل الموت هذا في مقطعه السادس ، رامزاً إلى عدم إمكانية الحصول على الخلاص :

في الفخ تلهث فأرتان
تتطلعان إلى الخلاص
على يد القطط السمان
فبأي آلاء الولاة تكذبان

وهو نوع من السخرية اللاذعة التي يُتبِعها بسخرية أبلغ في مقطعه السابع :

خُلِقَ المواطن مجرماً حتى يُدان

– السخرية في الشعر العراقي الحديث،ابتسام عبد الستار محمد،رسالة ماجستير،كلية الآداب،جامعة القاهرة.
– السخرية في أدب المازني،حامد عبده الهوال، الهيأة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٨٢.
– السخرية في أدب الجاحظ،عبدالحليم محمد حسين،الدار الجماهيرية ، ليبيا،ط١، ١٩٨٨.

(١) سورة مريم:١٦.
(٢)سورة مريم:٢٢.
(٣) سورة مريم:٢٤.
(٤) جمهرة خطب العرب ، احمد زكي صفوت، المكتبة العلمية ، بيروت:٣٨/١.

والحقّ ليس له لسان
والعزم ليس له يدان
والسيف يمسكه جبان
وبدمعنا ودمائنا سقط الكيان
فبأي آلاء الولاة تكذبان

وقد امتص الخاصية القرآنية المتجلية من خلال العطف المتكرر بالواوات التي يبدأ بها اشطره ، والتي ابتدأت بها بعض آيات سورة الرحمن ودخلت في تضاعيفها أيضا في أقواله تعالى : (وَلِمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ جَنَّتَانِ) [١]، و (وَمِن دُونِهِمَا جَنَّتَانِ) [٢] و (فِيهِمَا فَاكِهَةٌ وَنَخْلٌ وَرُمَّانٌ) [٣].

وقد قَدّم الأسماء التي تتضمن معنى الذات بلا حدث ؛ لنفي الإمكانية – إمكانية الخلاص – عن تلك المسميات فجاء بالحق والعزم والسيف ولحقها بنفي بأداة كما فعل في :

الحق ليس له لسان
والعزم ليس له يدان

ونفي دلالي للخلاص : والسيف يمسكه الجبان.

واستغل إمكانيات الكلمات الصوتية، واستعمل موسيقى داخلية من خلال تكرار الحرفين : (د،م) في قوله : وبدمعنا ودمائنا ؛ لأنهما يشتركان في هذين الصوتين (دمع ، دم) .

وامتاز هذا المقطع بمحافظة على الروي الواحد الذي هو نفسه قد استعمل في الفاصلة القرآنية ؛ لانتهائه بالألف والنون من خلال : (يُدان) و (لسان) ، (يَدان)، و(جبان) ، و(كيان) ، و(تكذبان) .

وفي مقطعه الأخير قدم الحلول التي تخرج الإنسان المضطهد من كل الموت وتجلياته وإشكالاته ومسبباته واحباطاته عن طريق الإيمان بأن :

في كل شبر من دم
سيذاب كرسي
ويسقط بهلوان
فبأي آلاء الشعوب تكذبان

ويظهر أن هذا المقطع قد اختلف ؛ لأنه يقدم رؤيا القصيدة الأخيرة التي غرقت في الموت والدم واليأس والسلب من (الرب)الحاكم الذي انتهى به الأمر إلى أن يذوب كرسيه وعرشه ويسقط ؛ لأنه بهلوان قد أكلته أشبار الدماء التي أريقت وأغرقت أمثاله.

---

(١) سورة الرحمن :٤٦.
(٢) سورة الرحمن :٦٢.
(٣) سورة الرحمن:٦٨.

وجلى أن الرؤيا اختلفت فتغيرت الدعامة بتغير تلك الرؤيا ؛ لأنها كانت تتكرر في كل المقاطع : فبأي آلاء الولاة تكذبان ، لكنها عندما قدّم الشاعر الحل والخلاص عادت إلى ثريا النص الذي ابتدأت به وهو الإيمان بالشعوب : فبأي آلاء الشعوب تكذبان. وقد نوهنا إلى أن النص حافظ على الفاصلة القرآنية أو الروي المستمد منها المختوم بـ (الألف والنون) في كل دعامة تتكرر وكذلك زاد على ذلك بتكرارها في ثنايا بعض الاشطر مثل : الدخان ،و اللجان ، وحان،والقيان البيان ،والكمان ،والرهان ،والحصان ،والمكان ،وقضيتان ، وفأرتان ،والسمان،و يُدان ،ولِسان ،ويَدان ،والكيان ، وبهلوان .

وفي ثريا مطر الثالثة (إذا الضحايا سئلت) التي تحلينا على الآية الكريمة (وإذا الموءودة سئلت) [١]، يقوم بتحوير يسير في الآية فيستبدل بـ(الموءودة)(الضحايا) ، ونستطيع وصف هذا الامتصاص بالبساطة ؛ لان الموءودة من الضحايا ، فهي ضحية في حقيقة الأمر لمجتمع يعاني طبائع وأخلاقيات ما .

أما علاقة الثريا بالنص فيظهر أنها مرتبطة بخاتمة القصيدة فقط ؛ لان الشاعر يعتمد على الضربة الأخيرةِ في القصيدة ، ويؤجل ثرياه وعلاقتها إلى الخاتمة التي من شأنها أن تعطي تفسيراً ورؤيا لما قدمه في قصيدته على طريقة السرد في المقطع الأول الطويل كله ، أما المقطع الأقصر الآخر فهو الذي يمثل علاقة الثريا بالنص ويقدم مساحة رؤية الشاعر بيت قصيده ، يقول :

طِالعت في صحيفة الرحيل
قافلة تائهة
دليلها يستر قبح فعله
بصبرها الجميل
رأيتُها تغرق في دمائها
والدمع والعويل
لكنها
رغم الضياع والردى
تُعِدُّ من عروشها سفينة
تخيط من أكفانها أشرعة
كي تنقذ الدليل !
وقيل إن الدم لا يصير ماءً ،
هُزِلَتْ
فالدم قد أصبح ماءَ نيلْ
والدم قد أصبح ماء زمزم
وكأس زنجبيل

---

(١) سورة التكوير:٨.

في صحة الأموات من أحيائنا
يشربه القاتلُ ما بين يدي
ممثل القتيل!

* * *

إذا الضحايا سئلت
بأي ذنب قتلت ؟
لانتفضت أشلاؤها وجلجلت :
بذنب شعب مخلص
لقاتل عميل

والقصيدة تقوم على ازدراء عملية السير في ركاب القائد إذا كان مجرماً ،والإخلاص له على الرغم من الترهيب والجوع المعبر عنه في القصيدة في مقطعها الأول ، وقد عبر عن ركب الأمة والوطن بالقافلة؛ لأنها تسير بسير الزمن ، والقائد هاديها بطبيعة الأمر ، ولكنه يهديها للموت ومع ذلك تقدسه بجمهورها عدا ما جاء في المقطع الآخر من عدم حصول ذلك من الضحايا ؛ لأنها إذا سئلت : بأي ذنب قتلت؟ فيرى الشاعر أنها ستنفض أشلاءها وتجلجل وتقول :بذنب شعب مخلص لقائد عميل.

وواضح أن استخدام الفعل (جلجل) وما فيه من تكرار حرفين على صيغة (فعلل) يضفي شيئاً من عظم ذلك الصوت ، وتلك الصيحة المدوية ، وقد وردت هذه الصيغة في القرآن في قوله تعالى (فَمَن زُحْزِحَ عَنِ النَّارِ وَأُدْخِلَ الْجَنَّةَ ...) [(١)]، وقد أكثر السياب من استعمالها في شعره مثل : (كركر ، دغدغ ، الخ ...) [(٢)].

ويظهر أن هناك تناصاً بين القصيدة بوصفها كلاً كاملاً، وبين مقولة حكيمة ترى: أن اشد شيء من الخيانة هو الوفاء للخونة ، ولا يخفى ما في القصيدة من تناص شعري في قوله : (هزلت) ، ومثلي في قوله : (وقيل إن الدم لا يصبح ماء)، وقد أرجأناها إلى محلها كما سيمربنا .

ولا يفوتنا القول: إن بناء هذه القصيدة ابتعد عن امتصاص البنية القرآنية بوصفها خلفية للفعل الشعري ، ومال إلى طريقة السرد باستثناء ثرياه التي كررها في المقطع الأخير .

وفي ثرياه الرابعة (يوسف في بئر البترول) يعود إلى طريقته في ثرياه الثانية ، حيث يتخذ القرآنية (بنية وتعبيراً)خلفية لنصه الشعري ويكتب قصيدته ضمن تلك الأجواء القرآنية . وثرياه تستوحي

---

(١) سورة آل عمران :١٨٥ .وينظر في التعليق عليها:السور المدنية دراسة بلاغية وأسلوبية،د.عهود عبد الواحد، أطروحة دكتوراه،إشراف د.ناصر حلاوي، كلية التربية ابن رشد،جامعة بغداد،١٩٩٧ .
(٢) ينظر الأعمال الشعرية الكاملة ،دار العودة ، بيروت،١٣١/٢٠٠٣:١ وغيرها.

قصة سيدنا يوسف (عليه السلام) كما أوردها القرآن الكريم ، ولكنه ليس في بئر ماء وإنما في بئر البترول ، ولا يخفى أن كلمة البترول(patrol) كلمة إنجليزية دخلت العربية حديثاً .

أما علاقة الثريا بالنص فتتضح من خلال تتبع القصيدة التي بدأت بامتصاص آية قرآنية تشترك فيها سورتان قرآنيتان وهما قوله تعالى : (مَّثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِّئَةُ حَبَّةٍ وَاللهُ يُضَاعِفُ لِمَن يَشَاءُ وَاللهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ) (١)، وقوله تعالى : (وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلاَتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِن كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ) (٢). ولكن الظاهر أن الامتصاص واقع بصورة اكبر من الورود الثاني بدلالة وصف السنابل بالخضر ، وهذا ما جاء في سورة يوسف .

ويبدو أن الامتصاص يأتي بطريقة القناع الفني ، وفيها مزج بين رؤيا العزيز التي وردت في القرآن الكريم في رؤيته البقرات السمان والسنابل السبع الخضر والآخر اليابسات ، ورؤيا صاحب سيدنا يوسف في السجن ، قال تعالى :(وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانَ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْراً وَقَالَ الآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزاً تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ) (٣)، وقد عبر الشاعر بطريقة فنية عن أغراض عصرية من خلال المزج بين الآيات والرؤى المختلفة ومزجه بينه وبين شخصياته (أقنعته) .

وقد سارت القصيدة وكأنها مجموعة رؤى مثلما سارت سورة يوسف أيضا ، ففيها رؤية يوسف للشمس والقمر والكواكب الساجدة ، ورؤية صاحبي السجن ورؤية العزيز ، كذلك القصيدة تعددت فيها الرؤى ، ولكنها تدور في الفلك نفسه الذي تجمعه ثريا نصه ، يقول (٤):

سبع سنابل خضر من أعوامي
تذوي يابسة
في كف الأمل الدامي
أرقبها في ليل القهر
تضحك صفرتها من صبري
وتموت فتحيا آلامي
يا صاحب سجني نبئني
ما رؤيا مأساتي هذي ؟
فأنا في أوطان الخير

(١) سورة البقرة:٢٦١.
(٢) سورة يوسف:٤٣.
(٣) سورة يوسف:٣٦.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:١٤٠وما بعدها.

ممنوع منذ الميلاد من الأحلام!
وأنا أسقي ربي خمرا
بيدي اليمنى
ويدي اليسرى تتلقى أمر الأعدام
وأرى قبري
مثل قصائد شعري
ممنوعا في كل بلادي

ويظهر من هذا المقطع أن الرؤى ابتدأت منذ بداية القصيدة ولكن من غير استعمال الفعل (رأى) واشتقاقاته المختلفة ، ولكن السياق يوحي بأنها رؤيا ممتصة من قوله تعالى على لسان يوسف عليه السلام: (يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَمَّا أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبَّهُ خَمْراً وَأَمَّا الآخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِن رَّأْسِهِ قُضِيَ الأَمْرُ الَّذِي فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ) [١]، وكذلك ما مر ذكره من رؤيا العزيز ، ولكن فعل الرؤيا تتكرر مرتين في هذا المقطع في قوله :

وأرى قبري
وأرى ملك الموت يجرجر روحي

وكذلك يعود لاستعمال (فعل) ولكن بزمن المضارع (يجرجر)، وما فيه من تكراروموسيقى داخلية .

ويعوّل الشاعر في هذا المقطع على دلالات الألوان التي أوردها في قصيدته ، ابتداء من رمز الحياة (الأخضر):سبع سنابل خضر

ومرورا برمز القتل (الأحمر) ،الذي استعمل فيه التلميح بدل التصريح بذكره ، لقوله :

في كف الأمل الدامي

ولون الدم أحمر بطبيعة الحال ، وانتهاء بالأصفر لون الموت والخريف والجفاف :

تضحك صفرتها من صبري

ويكون بذلك قد عقد مقارنة بين الرؤى القرآنية الحُلمية وبين رؤاه العصرية الحقيقية؛ لأنه في بلد يمنعه منذ الميلاد من الأحلام .

وفي المقطع الثاني يبدأ بالفعل (رأى) بقوله :

وأرى حول "البيت الأسود"
"بيتا أبيض"
يجري بثياب الإحرامِ
يرمي الحجرات على صدري
ويقبّل "خشم" الأصنام
ويحدّ السيف على نحري
يوم النحر !
وأرى سبع جوار كالأعلامِ

---

(١) يوسف:٤١.

غصّ بهن ضمير البحر
تحمل عرش الثور الثوري
وعروش الأنصاب الأخرى والأزلامِ
وأراها تحت الأقدامِ
تشجب ذل الإستسلامِ
وتنادي لجهاد عذري
MADE IN USA
من سابع ظهر
يمضي بالفتح إلى "النسر "
ويخطّ سطور الإقدامِ
ويعيد الفتح الإسلامي
بصهيل "الروليت " الجامح
من فوق الرايات الخضر
أو تطويق عذارى الشرك
بيوم الثأر
فوق الخصر وتحت الخصر
منذ حلول الليل .. وحتى الفجر!

وتبدو أرضية مسرح هذه الأحداث هي أراضي نجد والحجاز من خلال "البيت الأسود" وهو الحرم المكي المقدس وبيت الله والحجر الأسود فيه ، ويستعمل دلالات الألوان المتناقضة _إنّ صحّ أنّ السود لون؛ لأنه ليس أي لون _ ليظهر التناقض الحاصل من قداسة البيت الأسود الذي يجري بثياب الإحرام ، والبيت البيض هو قصر الرئاسة الأمريكية ، وكان الشاعر يريد استنكار واستهجان تلك الحالة من خلال صعوبة الجمع بين اللونين :الأبيض والأسود الذ ي أخذ الأعمال التي تقام فيه مثل رمي الجمرات ، ولكن الحاصل ان الجمرات ترمى على صدره لا على الشيطان.

ويعيد (أرى) مرة ثانية في مقطعه الثاني في قصيدته الرؤيوية الطويلة بقوله:

وأرى سبع جوار كالأعلام

امتصاصا من سورة أخرى [١]، ويستخدم جملة بلغة إنجليزية ؛ لإحساسه بحاجة النص لذلك ، ولكنه كان يستطيع القول :مصنوع في الولايات المتحدة الأمريكية، ولكنه آثر الإبقاء عليه كما هو لتحس بقرابته ومنافاته للجهاد ، إلا انه كان جهادا عذريا كما وصفه ينتهي به الأمر في الفراش، ويؤخذ الثأر عن ذلك الطريق.

وفي المقطع الثالث يتقنع بشخصية الصدّيق يوسف عليه السلام ، ويستطيع المحافظة على الموازنة بين الشخصيتين : الشاعر والشخصية القرآنية بكل ما تحمل من معان ، يقول:

وأنا أرقد في غيابة بئري

---

(١) ينظر سورة الرحمن :٢٤.

أشرب فقري
رهن البرد، ورهن ظلامي
وتمر السيارة تشري
من بقايا جلدي وعظامي
نيران بنادقها المزروعة في صدري
بالمجّان..
وتطلب خفض السعر
وأولو الأمر
لا أحد يدري في أمري
منشغلون بتطبيق الإسلام:
كف تمسك كأس الخمر
والأخرى تمتد لظهر غلام
يطمع في جنات تجري...
حين يطيع ولي الأمر

وهذا تعبير عن قضايا الإنسان العربي المعاصر ومأساته من خلال شخصية يوسف عليه السلام ، ومقارنة الحالين :القديم والحديث، والعروج على الآية الكريمة: (وَبَشِّرِ الَّذِين آمَنُواْ وَعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ كُلَّمَا رُزِقُواْ مِنْهَا مِن ثَمَرَةٍ رِّزْقاً قَالُواْ هَـذَا الَّذِي رُزِقْنَا مِن قَبْلُ...) (١).

ويبدو أن صوت الشاعر علا على صوت شخصيته في ختام المقطع حين أراد أن يعبر عن مأساته وأبناء جيله المعاصرين على يد الولاة والحكام ، وقد انتهى تقنّعه بقوله:
(وتمر السيارة تشري) امتصاصا لقوله تعالى: (وَجَاءتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُواْ وَارِدَهُمْ ...) (٢).

وقد سيطرت حروف العطف وبخاصة الواو على القصيدة بغالبيتها :وتموت، وأنا، ويدي، وأرى،وأرى ، وأرى، ويقبّل ، ويحدّ ، وأرى ، وعروش، وأراها ، وتنادي ، ويعيد ، وأنا ، وتمرّ، وأولو، والأخرى . نتيجة طريقة السرد أو قص الرؤى وعطف الأفعال المتتالية.

ويظهر أن القصيدة لم تخرج عن ثرياها، ودارت في مدارها ، وحواليها ، ودخلت في القصيدة بطريقة كبيرة ، مما يؤكد وجود علاقة بين الثريا والنص هذا.

وفي ثرياه الخامسة(مجادلة) (٣) التي يدور فلكها في الفلك القرآني من خلال معناها إلا أن القراءة الفاحصة لهذه القصيدة لا تؤكد وجود ترابط بين تلك الثريا وبين القصيدة ، إذا عددناها قرآنية

(١) سورة البقرة:٢٥وكذلك سور آل عمران:١٥والنساء:١٣ والمائدة:١٢والتوبة:١٠٠ويونس:١٩والكهف:٣١.
(٢) سورة يوسف:١٩.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٥٢_٤٥٣.

مباشرة محورة ، ومع أنها كذلك إلا أن الشاعر ابتعد بها كثيرا عن تلك الأجواء، وخرجت المجادلة من مفهومها القرآني إلى مفهومها اللغوي الحيوي اليومي ، يقول:

قل لنا يا ببغاء..
إن لم يكن فيك ذكاء
لم لا تخجل من ترديد ما تسمعه
صبح مساء؟
لستُ إلا طائرا في قفص
لا أرض من تحتي
ولا فوقي سماء
أنا محكوم بقانون التدلي في الهواء
ليس لي أي عزاء
غير أن اجعل صوتي
معبرا لي فوق موتي
امنح السجان ما شاء
وأجني ما أشاء
أنا أعطيه هراء
وهو يعطيني غذاء
وأنا اهجوه _ في تقليده_ أقسى الهجاء
إذ أنا افقه ما قال
ولا يفقه من قولي أنا ... حرف هجاء !
هل يحقّ الآن
أن أسالكم يا هؤلاء:
إن يكن فيكم إباء
أو قليل من حياء
أو بقايا كبرياء
ما لكم مثلي
تعيدون هراء المستبدين
وأنتم طلقاء

وهذا لا علاقة له قريبة أو بعيدة بقصة خولة بنت ثعلبة مع زوجها أوس بن الصامت والمجادلة أي المحاورة التي دارت مع الرسول الأكرم صلى الله عليه واله وسلم [(١)] في قوله تعالى [(٢)]: (قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ)، لكنه سخّر المعنى الرئيس للمجادلة ، واعتمد على الضربة الأخيرة في القصيدة كما هي الحال في قصائد كثيرة في شعره ، تعد تلك ثيمة أسلوبية .

(١) الأسرة أحكام وأدلة ، د. الصادق عبدالرحمن الغرياني ، منشورات جامعة الفاتح ،١٩٩٢: ٢٦٦ومصادره.
(٢) المجادلة:١.

وفي ثرياه السادسة (توبة) [١] التي يمتصها من أماكن كثيرة [٢] ، يحاول أن يبقى في الجو الديني الإسلامي بصورة عامة ، ولكنه يخرج عن النص القرآني ؛ لأنه لا يمتص نص بعينه ، وإنما من نصوص متعددة ، يقول :

صاحبي كان يصلي
دون ترخيص
ويتلو بعض آيات الكتاب
كان طفلا
ولذا لم يتعرض للعقاب
فلقد عزره القاضي
وتاب

وقد تأرجح النص الشعري بين نصوص الصلاة الكثيرة في القرآن ، ونصوص تلاوة الكتاب [٣]، وبين الأحكام الإسلامية ومنها التعزير وهو عقوبة خفيفة يحددها القاضي . وقد بقي ضمن حدود ثرياه ، وقد انتهى بها كما ابتدا بها ولكن نصه كان أقل شعرية من نصوصه المتقدمة.

٢. البنية الرئيسية:

يدخل الشاعر نمط القرآنية المباشرة بصورة كثيرة في البنية الرئيسة في شعره بوساطة استحضار الآية أو الآيات بطريقة ممتصة لغرض إثراء نصه ، ومن شان هذا النمط أن يفسح أمامه مجالا اكبر يتحرك بين النصين: القرآني والشعري ، كما في قصيدته (الحبل السري) [٤]:

لقيطة؟
فما لنا نختلق الأعذار
في السر والجهر
ونرتدي نيابة عن أمها
كل ثياب العار؟
وما لنا نعيش في جهنم
وأمها في جنة تجري
من تحتها "الآبار"؟!

فقد رفد نصه بآية غيّر فيها في المعنى المراد كلمة واحدة من (النهار) إلى (الآبار) دلالة على دنيوية تلك الجنة ، وتخصيصها بمنطقة نفطية عربية ، فهي تشير إلى قوله تعالى:(أَيَوَدُّ أَحَدُكُمْ أَن

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٧٥_٤٧٦.
(٢) آيات التوبة كثيرة منها سورة التوبة :٢٦.
(٣) سورة البينة:٢،وسور الطلاق:١١، و الجمعة:٢، وآل عمران:١٦٤، والبقرة :٢٥١.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٤_١٥.

تَكُونَ لَهُ جَنَّةٌ مِّن نَّخِيلٍ وَأَعْنَابٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ...)[١] ، وهذا الامتصاص يتكرر عنده في موضع آخر من شعره في قوله[٢] :

إنني في جنة من حولها الآبار تجري

وهي في الموضعين إبداء لمقارنة بين جنتين :دنيوية وأخروية ؛ فالدنيوية فيها الآبار تجري دلالة على الغنى والسلطان والخير والنعيم ، وفي الأخرى دلالة على الجنة النعيمية التي تجري فيها الأنهار.

ويحاول أن يمتص في قصيدته نفسها ولكن بصيغة أكثر عمقا من الأولى من خلال الإتيان بأمر تعقلي مضمونه الآية الكريمة لعلة ما في قلب الشاعر:

لا ترجموا زانية ثابتة العهر
بل وقّروا الأحجار
لحبلها السري

والآية قوله تعالى : (الزَّانِيَةُ وَالزَّانِي فَاجْلِدُوا كُلَّ وَاحِدٍ مِّنْهُمَا مِئَةَ جَلْدَةٍ...)[٣] ، ولم يقتصر الشاعر على النص القرآني كما يبدو _ ولكنه إتكأ ربما على قصة مريم المجدلية التي أرادوا رجمها فقال لهم السيد المسيح عليه السلام:من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر.فتوقف الجميع ، وتابت وأصبحت من الصالحات في التاريخ الإيماني بعد الخطيئة[٤] . وقد مزج الشاعر بين الآية الكريمة بعد الإمتصاص وبين القصة الإنجيلية المجدلية ، والإمتصاص يأتي في تحويل المدلول القرآني إلى صيغة الأمر بأداة النهي (لا) مع الفعل المضارع،بعد أن كان الأمر في سياقه القرآني بعكس ما أورد في شعره .

ويبني قصيدته أحيانا أو مقطعا من قصيدته على منى قرآني ممتص لم يتبق منه سوى كلمة أو كلمات قليلة ، ولكن الدلالة والإشارة والخلفية القرآنية تبقى ملحوظة وذلك ما فعله في قصيدته (حكاية عباس) [٥] الذي عبر اللص إلى بيته ف:

صرخت زوجته عباس
أبناؤك قتلى
ضيفك راودني
قم أنقذني يا عباس

---

(١) سورة البقرة : ٢٦٦.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٦١.
(٣) النور:٢.
(٤) ينظر يغير ألوانه البحر، نازك الملائكة ، ط١، منشورات وزارة الإعلام ، الجمهورية العراقية ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٧ :١٦٩.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٥_١٦.

وقد تحقق الفعل الامتصاصي بتغيير الفاعل وتغيير السياق وتغيير القصة كلها ، من قصة يوسف عليه السلام وزوجة العزيز من خلال فعل المراودة إلى مراودة الضيف لزوجة عباس ، والآية الكريمة تقول: (...ولقد راودته عن نفسه فاستعصم...)[1] ، وقوله تعالى: (قَالَ مَا خَطْبُكُنَّ إِذْ رَاوَدتُّنَّ يُوسُفَ عَن نَّفْسِهِ...)[2] ، وقد اشتهر فعل المراودة وارتبط بهذه القصة القرآنية الشهيرة ، زيادة على إرادة العصية نفسها في القصيدة ولكن بطريقة غير مصطنعة من طرف المرأة أو النساء كما هي الحال في القرآن الكريم ، بل بتحقق الفعل من الطرف الآخر المراود الحقيقي .

ويكون هذا الفعل قد أغنى القصيدة وأعطاها شحنة من خلال خلفية القصة القرآنية ، ولكن الأمر لايتحقق في المقطع الذي يلي هذا المقطع في القصيدة نفسها ، يقول :

عباس وراء المتراس
منتبه ..لم يسمع شيئا
زوجته تغتاب الناس

في نظره القاصر المعلل لفعله السلبي ، والقرآنية البسيطة في القصيدة من خلال فعل الغيبة (تغتاب) المنهي عنه في الذكر الحكيم بقوله تعالى: (...وَلَا يَغْتَب بَّعْضُكُم بَعْضاً...)[3] ،ولكن الشافع لهذا الاستعمال البسيط هو دلالة الفعل على عدم تحققه؛ لأن الغيبة ذكر الناس بما ليس فيهم أو بما يكرهون وهذا مقصده الشاعر على لسان بطله السلبي .

ويفعل الأمر نفسه في قصيدته (الصحو في الثمالة)[4] ، التي يذكر فيها(الوسواس والخناس) ولكن بتغيير الفعل من الاستعاذة في السياق القرآني إلى اللعن في السياق الشعري، يأتي بآية أخرى على سبيل أفضل وهو الامتصاص من قوله تعالى: (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ لاَ تَقْرَبُواْ الصَّلاَةَ وَأَنتُمْ سُكَارَى حَتَّىَ تَعْلَمُواْ مَا تَقُولُونَ...)[5] ، فيستفيد من معنى عدم معرفة ما يقال أثناء السكر من خلال خلال (حتى تعلموا ما تقولون) والمعادلة كالآتي:

في حال السكر ـــ لا يُعلم ما يقال

الحساب يكون عندما ـــ يُعلم ما يقال

إذن فالشاعر معذور ؛ لأنه سكران يقول :

وأحيي ميت إحساس
بأقداح من الخمر
فألعن كل دساس ووسواس وخناس

---

(١) يوسف:٣٢.
(٢) يوسف:٥١.
(٣) الحجرات:١٢.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٣_٢٥.
(٥) النساء:٤٣.

ولا أخشى على نحري
من النحر
لأن الذنب مغتفر
وأنت بحالة السكر

وبهذا يكون للكلمة (مغتفر) و(راود) دلالة أعمق وأبلغ ، لأنها(تأخذ مكان الصدارة ، لتتقدم على الإيقاع والصورة العنصرين الذين نعدهما أبرز عناصر القصيدة الحديثة ...فهي تتخذ معاني جديدة و تشحن بشحنات لاتمت إلى معانيها المعجمية بصلة بما يسمى الإنزياحات)(١) ،وهذا لا ينطبق على جميع شعره ، ولكن على جيده وهو كثير في مجموعه.

وقد يكون تحويره ذا منحى أكثر إيغالا في الاستفادة من عمق المعاني القرآنية التي يستطيع ببعض الحذق منه أن يغير أبطالها ، بل انه يبتكر أبطالا بدلاءً من بنات أفكاره ، ويعطيهم أسماء تدل على حقيقتهم وذلك ما فعله في قصيدته (القرصان)(٢) ، التي يبنيها على آية قرانية واحدة هي قوله تعالى : (سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأَقْصَى ...)(٣) ، استوحاها من قبل(٤) ، ولعل الذي يحدوه لذلك هو عظمة البطل الساري أو المسري به والمكانان المقدسان جدا ، وهما الحرمان الشريفان ، بيت الله وبيت المقدس ، وما دار من رحله قرآنيا بين هذين المكانين ، فيحاول الشاعر أن يعيد صياغة الرحلة أو لنقل القصة بتغيير البطل ويطلق على بديله اسم (عبدالذات) دلاله على أنانيته ونرجسيته وعدم اهتمامه إلا بأموره، يقول :

بنينا من ضحايا أمسنا جسرا
وقدمنا ضحايا يومنا نذرا (٥)
لنلقى في غدٍ نصرا (٦)
ويممنا إلى المسرى
ولكن قام عبدالذات
يدعو قائلاً : صبرا

هذه الدعوى تحتمل (التورية) من خلال قوله (صبرا) فصبرا بلدة كما انه مفعول مطلق للفعل(اصبر)أو(اصبروا) كما يراد منه ، ولكنه إلى هذا الحد يبقى في مجال الصبر الحقيقي لقوله :

فالقينا بباب الصبر قتلانا

---

(١)المفارقة في شعر احمد مطر ،د. ثائر عبد المجيد العذاري ،جريدة الأديب ،عن مركز تنوير للدراسات والبحوث التنموية ،بغداد ،السنة الرابعة ،ع ١٤٣، ٢٥/نيسان/٢٠٠٧.وينظر عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر : ٢٦٩_٢٩٩.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة : ٢٧ – ٢٨.
(٣) الإسراء : ١.
(٤) ينظر ص ٥٧ من هذا البحث.
(٥) فيها امتصاص لقوله تعالى (وما أنفقتم من نفقة أو نذرتم من نذر فان الله يعلمه) (البقرة : ٢٧)
(٦) (وأخرى تحبونها نصر من الله وفتح قريب) (الصف : ١٣).

وقلنا : انه أدرى
وبعد الصبر
ألفينا العدا قد حملوا الجسرا
فقمنا نطلب الثأرا
ولكن قام عبدالذات
يدعو قائلاً : صبرا (١)

وما زالت دلالة الصبر تدل على طلب حصوله الفعلي ولكنه يتغير عندما يصل إلى حد لا يصلح معه إرادة فعل الصبر:

فالقينا بباب الصبر آلافا من القتلى
وآلافا من الجرحى
وآلافا من الأسرى
وهد الحِملُ رحْمَ الصبر
حتى لم يطق صبرا
فأنجب صبرنا صبرا

هذا الوليد الذي أنجبه الصبر ليس صبراً فعلياً ولكنه علم على (صبرا) التي اجتيحت في حادثة (صبرا وشاتيلا)

وعبدالذات
لم يرجع لنا من أرضنا شبرا
ولم يضمن لقتلانا بها قبرا
ولم يُلقِ العدا في البحر
بل ألقىَ دمانا وامتطى البحرا
فسبحان الذي أسرى
بعبد الذات
من صبرا إلى مصرا
وما أسرى به إلى الضفة الأخرى

وقد تحركت القصيدة على أركان زمكانية يتغير فيها الزمن من زمن الإسراء القرآني الحقيقي إلى الزمن المعاصر ، ومكانيه في مسرح الحدث الذي زادت عليه (مصر) ، وقد تغير البطل من (عبده) في قول الله تعالى أي عبد الله إلى عبدا لذات .

وبقي السياق القرآني ولكن التغير المحور جرى في تغيير البطل وتغيير الأمكنة من (المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى) قرآنيا إلى (من صبرا إلى مصرا)

وقد بنيت القصيدة على تشابه بين (صبرا والصبر) لفظيا ، وقد تكررت مشتقـات (الصبر) الفعلية والاسمية خمس مرات ، بينما العلمية مرتين فقط

---

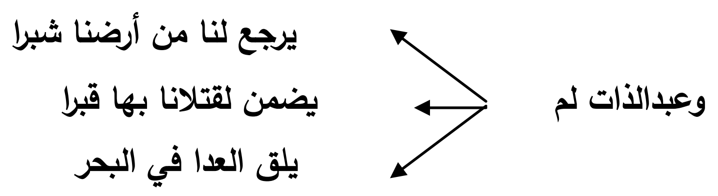
(١) (ربنا افرغ علينا صبرا) (البقرة : ٢٥).

وقد تحرك البطل السلبي في القصيدة من خلال تكراره ثلاث مرات ، ولكنه بأفعال مختلفة مسنده إليه ، فقد اسند القيام بالداء بالصبر مرتين

ولكن قام عبدالذات ← **يدعو قائلا صبرا**

← **يدعو قائلا صبرا**

ولكن بعد تحرك المساحة الشعرية المصاحبة لفقدان القتلى والأسرى والأرض تغير مسند عبدالذات



وكذلك يتغير – شعريا – مدلول كلمة (سبحان) من دلالة على العظمة إلى دلالة على التغيير نحو الأسوأ والاستهزاء بالفعل الذي دعا لهذه المقولة المتحركة بين دلالتين متضادتين .

أما في قصيدته (عاش .. يسقط)[١] فيتحرك في ثلاث مساحات قرآنية ، على ثلاث آيات مختلفات ، يحاول أن يسقط أو يلمح أسلوب المشابهة بين سياقه – شعره – وبين النسيج القرآني كل حسب مكانه وإمكانياته ومناسبة موضوعه ،يقول في مقطعه الثاني :

لو أن أرباب الحي حجر
لحملت فأسا دونه القدر
هوجاء لا تبقي ولا تذر
لكنما .. أصنامنا بشر
العذر منهم خائف حذر
والمكر يشكو الضعف إن مكروا
فالحرب أغنية يجن بلحنها الوتر
والسلم مختصر :
ساق على ساق
وأقداح يُعرش فوقها الخدرُ
وموائد من حولها بقر
ويكون مؤتمر
...
هزي إليك بجذع مؤتمر
يساقط حولك الهذر
عاش اللهيب
ويسقط المطر

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣٠ – ٣١.

والتقنية في عمومها تدخل ضمن القرآنية غير المباشرة المحورة _كما سيمر بنا_ لارتباطها بعمل إبراهيم عليه السلام بأصنام قومه ، ولكن الذي يعنينا هو المستوى الذي نتحدث عنه ؛ لأن المستويات التعاملية في القرآنية قد تتداخل فيما بينها ، ويكون الفصل بينها دراسيا.

وقد عقد الشاعر مقارنة بين فأسه وبين سقر ؛ وهي طبقة من طبقات النار التي تمتلك صفات قرآنية كما وصفها القرآن في قوله تعالى : (وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ. لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ. لَوَّاحَةٌ لِّلْبَشَرِ.

عَلَيْهَا تِسْعَةَ عَشَرَ)[١] ، وقد امتص المشابهة من قوله (لا تبقي ولا تذر) فكأن فأسه كذلك _ في نظره على الأقل_ وهي استفادة من خاصية قرآنية نعتية أعطت بعدا لنصه ومعنى زائدا على معناه ، ونقلته إلى دائرة أوسع وأكبر.

أما الآية الثانية التي ترد في هذا النص فهي قوله تعالى : (وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ)[٢] ، ولكنه يحوره لتكون (ساق على ساق) ويكون امتصاصه سطحيا لم يقدم له شيئا زائدا سوى المشابهة البسيطة بين الصورتين ، وتبقى الصورة القرآنية أكثر ثراء وعمقا ؛ لأنها تدل على هول وفجاعة وصعوبة المساق إلى ربك حين تلتف بالساق خوف هذا المساق .

أما الآية الثالثة فإنها منهل للشعراء يمتصونها بكثرة في أشعارهم[٣] ، ومنهم شاعرنا ؛ ربما يعود امتصاص هذه الآية بالذات للمساحة المعنوية التي يتركها رد الفعل لفعل (الهزّ) المساق بالآية الكريمة:(وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِيّاً)[٤] ، وكل شاعر يرى نتيجة الهزّ مختلفة على وفق رؤيته ، كما فعل شاعرنا حين غيّر الرطب إلى الهذر الذي يكون النتيجة الوحيدة للمؤتمر ، ويكون الامتصاص قد قدّم غنى للنص وان تحرك بمستوى يسير ، ولم يأخذ مساحة كبيرة في النصّ ، وكذلك الأمر نفسه يكرر في قصيدته (انحناء السنبلة)[٥] ، التي يمتص فيها قوله تعالى : (وَلَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ)[٦] ، وقوله تعالى : (هُوَ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن طِينٍ...) [٧] ولكن الشاعر لم يقدم شيئا سوى عملية فتح الطين إلى مادتيه الأوليتين :الماء والتراب ؛ ربما لأنه يريد بذلك أن يمهد لخوفه من خطى السابلة كما سيمر بنا في التناص الشعري.

---

(١) سورة المدثر:٢٦_٣٠.
(٢) سورة القيامة:٢٩.
(٣) ينظر دير الملاك،د.محسن اطيمش، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، محسن اطميش ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة دراسات ، ١٩٨٢ م : .
(٤) سورة مريم:٢٥.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٥.
(٦) سورة الحجر:٢٦.
(٧) سورة الأنعام:٢ ، وسورتي : المؤمنون:١٢، والسجدة:٧ وغيرها كثير.

ويبلغ الشاعر أعلى مدى له حين يمتص القرآن بطريقة ابتكارية تدل على إبداع وتجديد وإيمان بالقدرة الإنتاجية التي يمتلكها من خلال ابتكار اسم سورة _ في رأيه_ يسميها سورة النسف في قصيدته (قف ورتل سورة النسف على رأس الوثن)[1] ، وبخاصة في قوله تعالى : (يَا أَيُّهَا الْمُزَّمِّلُ .قُمِ اللَّيْلَ إِلَّا قَلِيلاً. نِصْفَهُ أَوِ انقُصْ مِنْهُ قَلِيلاً. أَوْ زِدْ عَلَيْهِ وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلاً)[2] ، وعلاقة المشابهة بالنص تتجلى من خلال :

قرآنيا: قم ...ورتل القرآن
شعريا: قف ورتل سورة النسف

فلقد بقيت الجملة (ورتل) وبقي حرف واحد من فعل طلب الوقوف وهو القاف في (قم) و(قف).

ويتخذ الامتصاص في هذه القصيدة من خلال تغيير السياقات ، ففي بداية قصيدته تحضره الآية الكريمة في قوله تعالى: (وَمَن يُهَاجِرْ فِي سَبِيلِ اللهِ يَجِدْ فِي الأَرْضِ مُرَاغَماً كَثِيراً وَسَعَةً وَمَن يَخْرُجْ مِن بَيْتِهِ مُهَاجِراً إِلَى اللهِ وَرَسُولِهِ ثُمَّ يُدْرِكْهُ الْمَوْتُ فَقَدْ وَقَعَ أَجْرُهُ عَلى اللهِ وَكَانَ اللهُ غَفُوراً رَّحِيماً)[3]،وهي متخذة الطريقة الخبرية ، أما القصيدة فتتخذ الأسلوب الإنشائي ؛ لاعتمادها على النهي الذي ابتدأ به شعره ، الذي يتضمن هجرة أخرى نقلتها التواريخ والسير من مكة إلى المدينة، يقول:

لا تهاجر
كل من حولك غادر
لا تدع نفسك تدري بنواياك الدفينة
وعلى نفسك من نفسك حاذر

فقد تغيّر أسلوب الحض على فعل الهجرة قرآنيا إلى أسلوب النهي شعريا ؛ لتغير الزمن وانعدام الأمان والثقة ، وهذا دليل على الإحباط واليأس والقنوط.

ثم ينقل الحوادث التاريخية ويداخل بعضها ببعض ؛ ليعود إلى النهي عن الهجرة لسبب آخر هو الاتهام بالسحر والجنون ، ولكنه يغير مكانه وفاعله ويحله محل النشيد الذي قوبل به عند الهجرة من ترحيب وتشبيه بالبدر، وتفائل بالخير ونعت بالنور ، يقول متخذا من قوله تعالى : (وَيَقُولُونَ أَئِنَّا لَتَارِكُوا آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَّجْنُونٍ)[4] ، علة لخوفه من الهجرة ونهيه عنها :

هذه الصحراء ما عادت أمينة
هذه الصحراء في صحرائها الكبرى سجينةْ

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٦٦_٦٨ وتجدر الإشارة إلى ان شاعرنا لا يعد الشاعر الأول الذي يضع اسما لسورة من عنده ؛فقد سبقه الى ذلك الشاعر محمد عمران حسين حين سمى مجموعة من قصائده بـ(سورة الرجل، وسورة المرأة، وسورة الحب، وسورة الغرق)،ينظر التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران ، دراسة:محمد مفيد، مجلة الموقف الأدبي، عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق،ع ٣١٩، تشرين ثاني رجب،١٩٩٧ :٦.
(٢) سورة المزمل:١_٤.
(٣) سورة النساء :١٠٠.
(٤) سورة الصافات:٣٦.

حولها ألف سفينةْ
وعلى أنفاسها مليون طائر
ترصد الجهر وما يخفى بأعماق الضمائر
وعلى باب المدينةْ
وقفت خمسون قينةْ
حسبما تقضي الأوامر
تضرب الدف وتشدو:
أنت مجنون وساحر
لا تهاجر

وفيها أيضا امتصاص لقوله تعالى: (إِلَّا مَا شَاء اللَّهُ إِنَّهُ يَعْلَمُ الْجَهْرَ وَمَا يَخْفَى)[١] ، فأصبح للطير التي ترصد الجهر بأعماق الضمائر.

ثم يعمد إلى آية يمتصها ويختارها ليخصص المنادى أكثر، وليخلط بين النبوة والشعر عن طريق منع الاثنين في المقاييس الحديثة للفهم :

اخف إيمانك
فالإيمان _ استغفرهم _ أحدى الكبائر
لا تقل إنك شاعر
تب فإن الشعر فحشاء وجرح للمشاعر
أنت أمي فلا تقرأ و لا تكتب
ولا تحمل يراعا أو دفاتر
سوف يلقونك في الحبس
ولن يطبع آياتك ناشر

وهذا خطاب قرآني لقوله تعالى: (الَّذِينَ يَتَّبِعُونَ الرَّسُولَ النَّبِيَّ الأُمِّيَّ الَّذِي يَجِدُونَهُ مَكْتُوباً عِندَهُمْ...)[٢]، ولكن الأمية في القصيدة تحمل معنى خاصا مفاده:أن لا تقرب الإبداع وادع الأمية حتى بعد تجاوزها ؛ لأن هذا زمن لا يعيش فيه إلا الأميون ، كذلك امتص الآية الكريمة[٣] : (فَاصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ...) أي اخف إيمانك ، وهو امتصاص بالضد.

وربما هناك امتصاص أيضا في قوله :

امض إن شئت وحيدا
أنت مقتول على أية حال

للعبارة القرآنية في قوله تعالى: (وَجَاء رَجُلٌ مِّنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ يَسْعَى قَالَ يَا مُوسَى إِنَّ الْمَلَأَ يَأْتَمِرُونَ بِكَ لِيَقْتُلُوكَ فَاخْرُجْ إِنِّي لَكَ مِنَ النَّاصِحِينَ) [٤] ، وقد انتقل الخطاب من موسى عليه السلام

---

(١) سورة الأعلى:٧.
(٢) سورة الأعراف :١٥٧.
(٣) سورة الحجرات :٩٥.
(٤) سورة القصص : ٢٠.

إلى الرسول الأكرم صلى الله عليه وآله ، وتحولت الصيغة من المتكلم المخاطب في القرآن الكريم إلى صيغة المخاطب الذي لا أمل له في العيش ؛ لأنه مقتول على كل الجهات ، ثم يحور تحويرا عميقا في قضية دخوله الغار ، وما تحقق له من الأمن في الخطاب القرآني بقوله تعالى: (إِلاَّ تَنصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُواْ ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لاَ تَحْزَنْ إِنَّ اللّهَ مَعَنَا فَأَنزَلَ اللّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَّمْ تَرَوْهَا ...)[1]

،الذي صار تحذيرا في النص الشعري من الدخول إلى الغار:

سترى غارا فلا تمشي أمامه
ذلك الغار كمين
يختفي حين تفوت
وترى لغما على شكل حمامةْ
وترى آلة تسجيل
على هيئة بيت العنكبوت
تلقط الكلمة حتى في السكوت
ابتعد عنه ولا تدخل ...وإلا ستموت
قبل أن يلقي عليك القبض
فرسان العشائر

وفيه امتصاص أيضا لقوله تعالى: (مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِن دُونِ اللَّهِ أَوْلِيَاء كَمَثَلِ الْعَنكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتاً...)[2] ، ويعد هذا الامتصاص من أرقى امتصاصاته من النص القرآني ؛ لأنه يأخذ بنية عميقة يمتصها بشكل ذكي على وفق مقتضيات النص الشعري الذي يتطلب ذلك للتعبير عن مصداقية حجية عدم توفر الأمان لأصحاب الرسالات السماوية والشعرية.

ويرفع في خاتمة قصيدته راية الحرب ويمتص آية قرآنية أخرى ؛ نتيجة لما تقدم على مساحة القصيدة من عكس للمعايير والقيم التي تستوجب رفع السلاح:

قف كما أنت
ورتل سورة النسف على رأس الوثن
إنهم جنحوا للسلم
فاجنح للذخائر

وهو امتصاص لقوله تعالى[3] : (وَإِن جَنَحُواْ لِلسَّلْمِ فَاجْنَحْ لَهَا وَتَوَكَّلْ عَلَى اللّهِ...)الذي يجعل الرد بالجنوح للسلم على شاكلة جنوحهم ، ولكنه في الشعر يعاكسه ؛لأنه يطلب جنوحه للحرب (الذخائر).

---

(1) سورة التوبة : ٤٠.

(٢) سورة العنكبوت : ٤١.
(٣) سورة الانفال : ٦١.

وكلما كان مجال الامتصاص ابعد، وجمع أطرافا متباعدة كلما كان أوفر حظا ، وذلك ما فعله في قصيدته (إضراب)[١] ، التي يؤكد بها عمق جبن الإنسان في نظره إلى الحد الذي أعلنت فيه الجذور الإضراب ولم يتحرك ، وقد اتخذ آيتين قرآنيتين هما قوله تعالى[٢] : (الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَى) ، فيضع الورد بمكانة الاستواء :

الورد في البستان
ممالك مترفة ، طرية الجدران
تيجانها تسبح في برد الندى
والنور والعطور
في ساعة البكور
وتستوي كسلى على عروشها

إن إضافة (كسلى) يعطي بعدا آخر يحتاجه النص الشعري الموصوف ، في حين يبدو غريبا جدا عن النص القرآني الذي يدل على السلطة والهيمنة والقوة والاستواء البعيد عن الكسل وإن كان بنوع من دلال، وهذا تحريف يحسب للشاعر لمناسبة النص بعد أن استبدل المستوي.

ويسير بانسيابية وهو يمتص نصوصا قرآنية أخرى مضفيا على الطبيعة مسحة إسلامية قرآنية:

الورد في البستان
ممالك مترفة تسبح في الغرور
بذكرها تسبح الطيور
ويسبح الفراش في رحيقها
وتسبح الجذور
في ظلمة النسيان

وهو امتصاص لقوله تعالى:(أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُسَبِّحُ لَهُ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالطَّيْرُ صَافَّاتٍ كُلٌّ قَدْ عَلِمَ صَلَاتَهُ وَتَسْبِيحَهُ وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَفْعَلُونَ)[٣] ، ولكن التسبيح في القصيدة للمستوى الممتص وليس لله كما هي الحال في الآية الكريمة؛ لأنه استبدل الورد وأعطاه خاصية الاستواء ، فأعطاه ما بعدها من متعلقات مثل تسبيح الطير والفراش والجذور، وقد تكرر فعل التسبيح ثلاث مرات في هذه القصيدة ، كذلك ابتدأت ثلاثة مقاطع من قصيدته بقوله :(الورد في البستان)، وهو عبارة عن تعبير أو معادل معنوي للثورة من خلال الطبيعة ، وذلك جليّ من قوله:

قد أعلنت إضرابها الجذور
ما أجبن الإنسان

ويكون تحويره ملحوظا أيضا في قوله:

---

(١) الاعمال الشعرية الكاملة : ٧٩.
(٢) سورة طه : ٥.
(٣) سورة النور : ٤١.

الورد في البستان
أصبح ثم كان
في غفلة تهدلت رؤوسه
وخرّت السيقان
إلى الثرى
ثم هوت من فوقها التيجان

وهو امتصاص لقوله تعالى[١] : (إِنَّمَا يُؤْمِنُ بِآيَاتِنَا الَّذِينَ إِذَا ذُكِّرُوا بِهَا خَرُّوا سُجَّداً ...)، وقد رسم لها الشاعر معنى جديدا بعيدا عن إيمان المؤمن الذي يخر ساجدا ، وأعطى المعنى للورد الذي استبدله كما تقدم ، وامتصه واستبدله بالمؤمن.

وتحمل كلمة (التيجان) تورية في طياتها ؛ لأنها تحتمل التيجان التي في الورد ومفردها المسمى بـ (التاج) أو (التويج) ، ومعنى التيجان الحقيقية للملوك ، وإن كان هناك اقتراب في المعنى بين الاثنين؛ لارتفاع الاثنين.

وقد يمتص الشاعر آية قرآنية امتصاصا سطحيا لا عمق فيه ، بل إنه ليعمد إلى المعنى فيأخذه مباشرة من دون تغيير كبير ، عدا المشابهة في العمل ، كما في قصيدته(الطفل الأعمى)[٢] التي يصف فيها وطنه بالطفل الذي انهال عليه اللص بالسكين وتوارى:

وطني ما زال ملقى
مهملا فوق الرصيف
غارقا في سكرات الموت
والوالي هو السكين
والشعب النزيف

وهو امتصاص يسير مع قوله تعالى: (وَجَاءتْ سَكْرَةُ الْمَوْتِ بِالْحَقِّ ذَلِكَ مَا كُنتَ مِنْهُ تَحِيدُ) [٣]،فلم يصب الآية الا تغيير بسيط لخدمة النص وشحنه ، وتمّ الاقتصار على سكرة الموت فقط ، والاحتفاظ بالنص الشعري بشعرية ما من خلال المقارنة بين (الوالي _ السكين)و (الشعب _النزيف) و(الوطن _الطفل).

بينما تتخذ قصيدته (فقاقيع)[٤]منحى آخر من الامتصاص الذي يضفي على النص الشعري بعدا جديدا من خلال إغنائه بالنص القرآني ، وإدخال التحوير عليه في آيتين أولاهما قوله تعالى: (والصبح إذا أسفر)[٥] ،التي غيّر(الصبح) الى (الميدان) الذي يسفر ، وهو تغيير يسير، ولكن

---

(١) سورة السجدة : ١٥.
(٢) الاعمال الشعرية الكاملة : ٩٤.
(٣) سورة ق : ١٩.
(٤) الاعمال الشعرية الكاملة : ١٠٢.
(٥) سورة المدثر : ٣٤.

التغيير الاعمق في امتصاص الاية الأخرى في قوله تعالى: (وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ تُرْهِبُونَ بِهِ عَدْوَّ اللهِ وَعَدُوَّكُمْ...) (١)، ولكن الإعداد في النص الشعري ليس من رباط الخيل للقتال ولكن من سباق الخيل للترف ، و(الشاي المقطر) بدل القوة ، وفيه سخرية وإشارة الى الخمر التي يتعاطاها المقصودون بقصيدته، أي : إن حربهم حرب أقداح وخيول وسباق، لا حروب ميدان وقوة وخيول:

فإذا الميدان أسفر
لم أجد زاوية سالمة في جسدي
ووجدت القادة "الأشراف" باعوا
قطعة ثانية من بلدي
وأعدوا ما استطاعوا
من سباق الخيل
و"الشاي المقطر"
وهو مشروب لدى الأشراف معروف
ومنكر
يجعل الديك حمارا
وبياض العين احمر

ولا يخفى ما في كلمة "الأشراف" من تورية بين "الأشراف" فعلا ، و"الأشراف " نسبا كما تدّعي غالبيتهم العظمى.

وقد توقف كل هذا الحشد على الشرط الذي ابتدأ منه الحديث الذي أصابه التغيير عن اهتزاز القيم واستبدالها ؛ لأنها جميعا بعد (إذا) التي ابتدأ الميدان يسفر عنها.

ويمتص في قصيدته (نهاية المشروع)(٢) ،الآية الكريمة: (حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِي النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكُمْ لَا يَحْطِمَنَّكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ...)(٣)، فنقل عملية الضحك من سليمان عليه السلام في النص القرآني إلى النملة دلالة على دقة سماع الكلب الذي يعقر بالجملة في السياق الشعري، وهو تغيير له دقة في العملية الشعرية :

ضع كلبا يعقر بالجملةْ
يسبق ظلّهْ
يلمح حتى اللا أشياء
ويسمع ضحك النملةْ

وقد أغنى نصه بهذا الامتصاص من خلال عملية استلاب الفعل من الفاعل ، ونقله الى المضحوك من قولها وهي النملة.

---

(١) سورة الانفال : ٦٠.
(٢) الاعمال الشعرية الكاملة : ١٠٥-١٠٦.
(٣) سورة النمل : ١٨.

ويمتص في قصيدته(مؤهلات) [١] آيتين قرآنيتين هما قوله تعالى[٢] : (وَاقْصِدْ فِي مَشْيِكَ وَاغْضُضْ مِن صَوْتِكَ إِنَّ أَنكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ)، في قوله:

تنطلق الكلاب في مختلف الجهات
بلا مضايقات
تلهث باختيارها
تنبح باختيارها
تبول باختيارها ..واقفة
أمام " عبداللات"
بلا مضايقات
وتعرب الحمير عن أفكارها
بأنكر الأصوات
بلا مضايقات

وهو امتصاص لا يتجاوز السطح في وصف صوت الحمير بأنكر الأصوات ، وهي صيغة قرآنية لم يغيّر فيها الشاعر الشيء الكثير سوى نقلها من سياق قرآني هدفه التربية وضرب المثل على الحث على الغض من الصوت ، إلى السياق الشعري الذي يعدّ تعبيرا عن افكار الحمير بلا مضايقات من (عبداللات) الذي اخترعه معنويا واشتق اسمه كما فعل مع (عبدالذات)سابقا [٣].

وقد تغير الأسلوب : (إن أنكر الأصوات لصوت الحمير) ، المؤكَّد بالآية إلى الأسلوب الخالي من كل مؤكد :(بأنكر الأصوات؛ لان الموضوع الشعري ليس موضع استدلال ومثل وحجة كما هي الحال في القرآني ، بل موضع سرد طبيعي لمتلق خالي الذهن.

وتطفو سطحية امتصاصه أكثر في الموضع الثاني الذي يشير إلى قوله تعالى: (يا بني آدم...) [٤]، بقوله :

ونحن نسل آدم
لسنا من الأحياء في أوطاننا
ولا من الأموات

عدا التغير في الأسلوب من الخطاب (المنادى) إلى (المتكلم) : (نحن...).

وليس هنالك مقياس مادي للامتصاص ، وإنما هو مقياس ذوقي يبين مدى التغير الحاصل الذي يبلغ مداه عندما ينال طرفا من أطراف المعنى، ويعد التباين المقياس الوحيد في هذا الباب ؛ لركونه إلى المقارنات الرياضية (بناء ومعنى).

---

(١) الاعمال الشعرية الكاملة : ١١٥-١١٦.
(٢) سورة لقمان : ١٩.
(٣) ينظر ص ٧٠ من هذا البحث.
(٤) سورة الاعراف : ٣٥ و سورة يس : ٦٠ وغيرهما.

وقد نال التغير طرفا من المعنى في قصيدته (آمنت بالأقوى)[١] ، التي يقول فيها :

فنحن خير أمة

أخرجها الحكّام

من بلوى إلى بلوى

وهو معنى ممتص من قوله تعالى : (كُنتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَتُؤْمِنُونَ بِاللّهِ...) [٢] ، ولكن فعل الإخراج لم يكن من المجهول الذي أشير إليه والذي يدل على فاعله وهو الله تعالى إلى تغيير الفاعل بـ(الحكّام) ؛ لبيان البون الشاسع بين المخرجين.

الإخراج الأول	الفاعل	النتيجة
كنتم خير أمة	أُخرجت (الله جل وعلا)	تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر
الإخراج الثاني	الفاعل	النتيجة
من بلوى إلى بلوى	أخرجها الحكام	لم تزل وبعضها ببعضها يلوى ولم تزل ولحمها بزيتها يشوى

وقد بقي الفعل المسيطر على نتيجة الإخراج الثاني هو الفعل المضارع (يلوى،ويشوى،وتنتظر)، ولكن امتصاصه يهبط حينما يستعمل المباشرة عمليا في قوله تعالى: (... وَأَنزَلْنَا عَلَيْكُمُ الْمَنَّ وَالسَّلْوَى ...)[٣] ، في قوله :

يا ربنا

أنزل علينا الموت والسلوى

بتغيير بسيط من (المن) إلى (الموت) مع الفارق المعنوي الكبير بين الاثنين .

وفي قصيدته (يا ليل ..يا عين)[٤] ، يمتص آية قرآنية في قوله تعالى[٥] : (وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَانَ عَرْشُهُ عَلَى الْمَاءِ...)، فيغير (صاحب العرش) ليدل على ولي الأمر_الحاكم_الدنيوي :

الصناديق التي غصّ بها البحر
صناديق على بقعة زيت تتقلقل

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٢٣-١٢٥.
(٢) سورة الأعراف : ١١٠.
(٣) سورة البقرة : ٥٧ و سورة طه : ٨٠، وسورة الأعراف : ١٦٠.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٤٩-١٥١.
(٥) سورة هود : ٧.

كل صندوق به تيس معقّل
ما لهم من أمره _وهو ولي الأمر_ شيء
فبأمر الموجة الزرقاء يأتي
وبأمر الموجة الزرقاء يرحل
مستقل فوق عرش الماء..لكن
يطلق النار على البحر
إذا سرواله السامي تبلل

وقد وظفت هذه الآية لغرض الإغراق في التهكم في بيان الفارق الكبير بين العرشين وصاحبيهما ؛ الأول: بيده الأمر كله ، والأخر أمره بيد الموجة الزرقاء التي تحركه فيأتمر بأمرها ، ولا يخفى أن في قوله : ولي الأمر إشارة خاطفة لامتصاص بعيد من قوله تعالى[١] :(يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ أَطِيعُواْ اللّهَ وَأَطِيعُواْ الرَّسُولَ وَأُوْلِي الأَمْرِ مِنكُمْ ...).

والظاهر أن إمكانية الاستفادة من طاقات النص القرآني تستدعي وقفة وتأمل النص ومعرفة كيفية الامتصاص منه والتغيير فيه، ولكن الشاعر قد يكون سطحيا في أخذه من القرآن وذلك جليّ في قصيدته (مواطن نموذجي)[٢] ، التي يرويها على لسان مواطن معذب:

أيها الجلاد ابعد عن يدي
هذا الصفد
ففي يدي لم تبق يد
. . .
كيس من الجلد أنا
فيه عظام ونكد
فوهته مشدودة دوما
بحبل من مسد

فقد عمد إلى آية امتصها من دون تغيير كبير سوى تغييره (في جيدها) إلى (فوهته مشدودة دوما) وبقي الرابط المعنوي هو الحبل المادي أو المعنوي على الأكثر في الاستعمالين، ويذهب أكثر في المباشرة حين يقول :

أذناي وقرّ
وفمي صمت
وعيناي رمد

وهذا المعنى مأخوذ من موقعين ، الأول: قوله تعالى: (... وَالَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ فِي آذَانِهِمْ وَقْرٌ...)[٣] ، والآخر قوله تعالى: (وَقَالُوا قُلُوبُنَا فِي أَكِنَّةٍ مِّمَّا تَدْعُونَا إِلَيْهِ وَفِي آذَانِنَا وَقْرٌ...)[١] ، فأخذ المعنى المباشر واستعمله في قصيدته وإن ألغى حرف الجر في آذان وحول الآذان إلى وقر كامل.

---

(١) سورة النساء : ٥٩.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٦١-١٦٢.
(٣) سورة فصلت :٤٤.

وفي قصيدة (الشيء)[٢] ، يوظف مجموعة من الآيات التي تدل على قدرة الله على الأشياء مثل قوله تعالى: (... وَلَوْ شَاء اللّهُ مَا اقْتَتَلُواْ وَلَكِنَّ اللّهَ يَفْعَلُ مَا يُرِيدُ)[٣] ، فيستفيد من جزءٍ من معناها ، وكذلك قوله تعالى: (وَقَالُوا لَوْ شَاء الرَّحْمَنُ مَا عَبَدْنَاهُم...)[٤] ، يقول :

يفعل الرحمن ما شاء
وما شاء فعل
ضعه في جيبك
حتى يفتح الله علينا
أو يوافيه الأجل

وواضح أن هناك آية أخرى ممتصة من قوله تعالى: (وَأَدْخِلْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاء مِنْ غَيْرِ سُوءٍ ...)[٥] ، فامتصها باستبدال (ضع) بـ (أدخل)، ولكن نتيجة الإدخال المحورة هنا تختلف ؛ لأن إدخال يد موسى نتيجته خروجها بيضاء ، بينما وضع الشيء في القصيدة يبقى حتى يفتح الله علينا وهو استلهام لآية أخرى من قوله تعالى: (قُلْ يَجْمَعُ بَيْنَنَا رَبُّنَا ثُمَّ يَفْتَحُ بَيْنَنَا بِالْحَقِّ وَهُوَ الْفَتَّاحُ الْعَلِيمُ)[٦].

ويبدو أن استلهام الآيات بهذه الكثرة الكاثرة في مساحة شعرية ضيقة لم يتح للشاعر المجال لأن يغني نصه من أبعاد كل نص ، بل تراكمت عنده النصوص بعضها فوق بعض في مساحة ضيقة ، ربما قصد إليها الشاعر ؛ لأن قصيدته (الشيء) تعبر عن لغز لم يبح به ولم يعرف به للآخر فأتى بهذه الامتصاصات والمعميات لزيادة ذلك التلغيز.

ولكنه لا يسر على هذا المنوال في قصيدته (الأمل الباقي)[٧] ، التي تعبر عن شدة امتعاضه وتذمره من الحكام، فيلجأ إلى امتصاص آية قرآنية بطريقة مختارة اختيارا جيدا ؛ لدلالتها على المعنى المراد بالفعل (الانقراض) وفعل (القرض)، يقول:

هدّنا اليأس
وفات الغرض
لم يعد من أمل يرجى ..سواكم
أيها الحكام بالله عليكم
أقرضوا الله لوجه الله قرضا حسنا
وانقرضوا

---

(١) سورة:الإسراء:٤٦.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:١٧٤_١٧٦.
(٣) سورة البقرة:٢٥٣.
(٤) سورة الزخرف:٢٠.
(٥) سورة النمل:١٢.
(٦) سورة سبأ:٢٦.
(٧) الأعمال الشعرية الكاملة:١٨٤_١٨٦.

فقد عمد إلى قوله تعالى : (...إِنَّ الْمُصَّدِّقِينَ وَالْمُصَّدِّقَاتِ وَأَقْرَضُوا اللَّهَ قَرْضاً حَسَناً ...)([1]) ، وغيّر معناه شعريا ؛ لتكون دلالته أن القرض الحسن من هؤلاء الحكام هو انقراضهم ، وهو تغيير عكسي لمفهوم الآية الشريفة التي تشير إلى القرض الذي يقدمه المؤمن ابتغاء مرضاة الله ، وقد جاء توظيفه وامتصاصه ناجحا وموفقا أيّما توفيق في اختيار الآية وفي دلالتها على معنى مغيّر آخر غير معناها ، وتأتت الجمالية أيضا من الفعل الأخير وفاعله : (انقرضوا). ويمتص امتصاصا يسيرا في قصيدته (اتركونا) [2] للآية الكريمة في قوله تعالى: (والتين والزيتون) [3]، فيغير السياق من العطف إلى الجار والمجرور في قوله:

أيها المنشغلون الآن

في عد الملايين

وفي نقل الدكاكين

من الزيتون للتين

وكذلك قصيدته (طلب انتماء للعصر الحجري)[4] ، التي يخاطب فيها أهل الضفة ممتصا قوله تعالى: (وَاعْتَصِمُواْ بِحَبْلِ اللهِ جَمِيعاً . . .) [5]، ويلحقها بآية أخرى ممتصة من قوله تعالى : (تَرْمِيهِم بِحِجَارَةٍ مِّن سِجِّيلٍ)[6] ، فيغير في الأولى بتغيير السياق من الأمر (اعتصموا) إلى النداء (يا من تعتصمون)، وهو تغيير يسير في آليته ، لكنه يعطي معنى خاصا للمنادى في إصباغ صفة التمسك بحبل الله وقربهم منه ومن مبادئه ، وكذلك الآية الأخرى المغيرة من سياق الحكاية بصيغة الغائب قرآنيا إلى صيغة الخطاب الملحوظ من خلال كاف الخطاب في (أيديكم) .

وهذان الإمتصاصان على بساطتهما، لكنهما يضفيان صفتين قرآنيتين على (أهل الضفة) الذين أراد لهم الشاعر تلك النسبة، ولكن امتصاصاته في القصيدة نفسها لا ترقى ولا تقدم تلك الخاصية للنص ما لم يقع الامتصاص المغير نتيجة حاجة كبرى في النص تبدي تعطشه وحاجته للغنى القرآني، ففي قوله :

ونقول لها كوني
فتكون دواوين القات

---

(١) سورة المزمل :٢٠، وسور الحديد:١١، والتغابن:١٧وغيرهن.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٠٦.
(٣) سورة التين:١.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٠٧_٢١٢.
(٥) سورة آل عمران:١٠٣.
(٦) سورة الفيل:٤.

وقد أفاد من خاصية طلب الفعل ووقوعه أو خاصية خلق الفعل بمجرد قوله، وذلك ما جاء في قوله تعالى: (بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَإِذَا قَضَى أَمْراً فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ) [١]، ولكن التغيير لم يحصل من خلال البناء ، ولكن من خلال المعنى ، فالأمر قرآنيا يتحقق كما هو ، أما شعريا في نصه فيكون غيره ، وبهذا يتحقق كسر المتوقع ، ويأتي بنتيجة تختلف عما أُمر به .

ويبقى هذا المعنى مسيطرا على شعوره إلى نهاية قصيدته الطويلة ، التي يقول في آخرها :

لا صوت لنا،لا طعم لنا ، لا لون لنا
حتى جئتم
لتعيدوا ترتيب الدنيا
وتعيدوا وضع الميزان

وبهذا حصل الاستلاب وإضفاء صفة الألوهية والعدالة التي سلبوها وكأن الشاعر أراد أنهم نصّبوا أنفسهم آلهة وحكاما بيدهم كل الأمر ، لأن الله تعالى هو المقصود بـ (وَالسَّمَاء رَفَعَهَا وَوَضَعَ الْمِيزَانَ)[٢] ،أما في القصيدة فالمقصود مخاطبون:

هذا ما وعد الرحمن
كن ، فيكون ، فكنتم
فإذا أنتم أمطار تشوي البركان

وبهذا كان التغيير في الامتصاص في تغيير المخاطب ، ففي الأولى يكون واضع الميزان هو الله الذي عبر عنه بصيغة الغائب (رفعها، ووضع) ، بينما بعد التغيير يكون المعنيون هم الواضعون للميزان ؛ للدلالة على ميزانهم الدنيوي المبتدع الذي وضعوه من ضمن إعادة ترتيب الدنيا المعبر عنه شعريا ، وكذلك آية التكوين نتج عنها هؤلاء الذين يعد التغيير إليهم حالة شاذة أرادها الشاعر ؛ لبيان البون الشاسع بين نتيجة التكوين الإلهي ونتيجة التكوين الشعري المغيّر بوصفه قرآنية خاصة تمتص رحيق الآيات الكريمات.

ويبدو أن التغيير كلما كان مفاجئا كلما كان أكثر شعرية وأعطى بعدا أبعد ، وكسر حاجز الانتظار الذي يبدأ من قراءة الشعر إلى الولوج في القرآنية الممتصة ، وذلك ما فعله في قصيدته (تعاون)[٣] ، التي ابتدأها بالقسم بالله تعالى وأعطاه الصفة القرآنية في شعره ، وعطف على ذلك القسم قسما آخر بآية قرآنية أخرى من سورة أخرى ، فالأولى من قوله تعالى : (الله الصمد)[٤]،والأخرى من قوله تعالى: (ووالد وما ولد) [٥]، بقوله:

---

(١) سورة البقرة:١١٧، وكذلك سورة آل عمران:٤٧.
(٢) سورة الرحمن:٧.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:٢١٦_٢١٩.
(٤) سورة الإخلاص:٢.
(٥) سورة البلد:٣.

أقسم بالله الصمد
ووالد وما ولد
وكل ما في الدين والدنيا ورد
أن الحرائق التي
قد أكلت هذا البلد
وما نجا من حرّها أحد
أشعلها فيل
بعيدان ثقاب من حمار
وبنفط من فهد

ويظهر أن روي القصيدة هو الفاصلة القرآنية المستعملة ، واستطاع الشاعر الربط بين آيتين تتفقان في الفاصلة وكذلك رويه الدالي ، وأحد تلك الآيات تدور مدار القسم وتدخل فيه لسبقها وعطفها على قسم سابق في قوله تعالى: (لَا أُقْسِمُ بِهَذَا الْبَلَدِ. وَأَنتَ حِلٌّ بِهَذَا الْبَلَدِ)[١] ، وذلك يدل على حفظ ومعرفة ودراية الشاعر بالقرآن الكريم بحيث استطاع الربط بين نصين تربطهما فاصلة ، يختص أحدهما بالقسم ؛ لذا لم يغيّر فيه أصلا ، أما الآخر فقد نقله من صيغة السرد للغائب إلى صيغة القسم ، وحقق نجاحا في ذلك ، ولا تخفى التورية في كلمة (فهد) في القصيدة التي وضعها في سياق مشابه من ذكر (فيل، وحمار) ، ولكن ذكر الـ(النفط)يسحب إلى النظر إلى مكان آخر.

ويضاف إلى عنصر المفاجاة في القرآنية الذي يحقق تلبية لحاجة شعرية ، عنصر توحد النسيج الممتص مع النص الشعري بحيث تحس أن أي جملة لا تستطيع أن تحل هذا المحل، وتؤدي هذا الغرض إلا الآية الشريفة الممتصة في النص الشعري ، كما في قصيدته(دور) [٢]:

أعلم أن القافيةْ
لا تستطيع وحدها إسقاط عرش الطاغيةْ
لكنني أدبغ جلده بِها
دبغ جلود الماشيةْ
حتى إذا ما حانت الساعةْ
وانقضت القاضيةْ
واستلمته من يدي أيدي الجموع الحافيةْ
يكون جلدا جاهزا
تصنع منه الأحذيةْ

فالآية الكريمة: (يَا لَيْتَهَا كَانَتِ الْقَاضِيَةَ) [٣] ، غُيّرت في النص بحيث أصبحت تلك الأمنية شبه متحققة ؛ لأن القاضية انقضت أو ستنقض في نظر الشاعر ، وأصبحت الآية بعد التغيير فيها

---

(١) سورة البلد:١_٢.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٣٨.
(٣) سورة الحاقة:٢٧.

جزءا من نسيجه الشعري الذي لم يبدو أنها أقحمت فيه إقحاما خارجيا ، وجرت بانسيابية حققت على الأقل حسن تعليله بتضافرها مع الأشطر الأخرى ؛لأن القصيدة كلها تعليل لمدى لكتابة القصائد ومدى جديتها.

وقد يبلغ التحاور أو الحوار مع النص القرآني مديات أبعد حينما يكون مستفهما عنه بطريقة رد الاستفهام على المستفهم ؛ فالنص القرآني قوله تعالى: (أَلَمْ نَخْلُقكُّم مِّن مَّاء مَّهِينٍ) [1]، فيرد الشاعر الاستفهام لغرض تعميق الفارق بين خَلقين يستفهم عنهما؛ لبيان الفارق الكبير بينهم وبين أبناء الحاكم:

ربّنا ..هل نحن من ماء مهين
وابنه من "بيبسي كولا"
ربنا .. هل نحن من وحل وطين
وابنه من اسبرين

والآية الأخرى قوله تعالى : (...الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ وَبَدَأَ خَلْقَ الْإِنسَانِ مِن طِينٍ)[2] ، وهي ليست استفهامية كسابقتها ، ولكن المعنيين قريبان من بعضهما في اصل خلق الإنسان ، ولكنهما من مكانين مختلفين جاءا على صعيد واحد لبيان الاستنكار والاستفهام والصرخة المخبوءة وراء تلك الأشطر للبون بين الأثنين: ابن الشعب وابن الحاكم، ويستمر في قصيدته بامتصاص قرآني موزع على جسد القصيدة بالتساوي ليصل إلى خاتمتها بقوله:

ربّ هل من أجل
عشرين لقيطا ولوطيا
خلقت العالمين

وهو امتصاص لقوله تعالى : (وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ)[3] ، وقد حافظ على استفهامه كلما امتص آية قرآنية ، وهي خاصية بهذه القصيدة التي تستمر بالأسلوب نفسه:

إن يكن هذا
فيارب لماذا
لم تكرم قوم لوطْ؟
ولماذا لم تعلمنا السقوط؟

وقد اختزن قصة لوط عليه السلام القرآنية [4]، وعملية عصيان قومه وعذابهم الأرضي بهذا الاستفهام المبتسر الذي يعبر عن ثورة ضد أولاد السلاطين ، وسياسة آبائهم. ويستثمر القرآنية أيضا

---

(١) سورة المرسلات:٢٠.
(٢) سورة السجدة:٨.
(٣) سورة الذاريات:٦٥.
(٤) ينظر سور هود:٨١،والحجر:٦١، والشعراء:١٦٠، والنمل :٦٦وغيرها.

بتغيير نصفي للآية القرآنية: (... وَعَسَى أَن تَكْرَهُواْ شَيْئاً وَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ...) [١]، وقوله تعالى: (...فَعَسَى أَن تَكْرَهُواْ شَيْئاً وَيَجْعَلَ اللّهُ فِيهِ خَيْراً كَثِيراً)[٢] ، وهما تحملان معنى متقاربا مفاده : عسى أن يحمل الشيء المكروه خيرا في طياته ، لكن الشاعر غيّر ذلك في قصيدته (المرسوم)[٣] ، ولم يمتص الكلام كله ، بل عمد إلى نصفه الأول وترك الآخر للمتلقي الذي يصدمه بقوله:

وعسى أن تنكروا شيئا
فيبدو تحت مجهر

لأنه يتحدث عن الميكروب الذي أُعطيَ وساما ، وحاروا في كيفية تعليقه فوجد لهم العلة متهكما.

وقد يأتي الفظ القرآني في شعره ولكننا لا نستطيع الجزم أنه تأثر بالقرآن في ذلك ، وبخاصة حينما يستعمل ألفاظا مشاعة لا يُجزم بوصفها قرآنية كما في قصيدته(المصير)[٤]:

واختبائي من خطى القاتل
ما بين شهيقي وزفيري

وفي النص القرآني: (فَأَمَّا الَّذِينَ شَقُواْ فَفِي النَّارِ لَهُمْ فِيهَا زَفِيرٌ وَشَهِيقٌ)[٥] ، ولكن الشاعر غيّر في الترتيب بتقديم (الشهيق) على (الزفير) وإضافة ياء التملك الدالة على متكلم مفرد.

وتتمثل القرآنية بكل إبعادها وتمدداتها داخل النص الشعري من خلال قصيدة (بلاد مابين النحرين)[٦] ،التي تعد أكثر قصيدة استطاعت أن تستوعب اكبر عدد من الآيات القرآنية المباشرة المحورة في مقاطعها التسع جميعها ، بل إن الامتصاص القرآني والحوار في هذه القصيدة يطغى في المساحة الشعرية على المعاني غير القرآنية، مما يدل على أن تلك القصيدة مطرزة تطريزا عجيبا بالقرآنية بطريقة تكاد تكون القصيدة ظلا قرآنيا ؛لان ثمانية مقاطع منها تبدأ بداية قرآنية مع اختلاف درجات وتوجهات التحوير فيها ،ما يدل على الهيمنة القرآنية إذا ما علمنا أن مجموع المقاطع هو تسعة مقاطع فقط.

وقد غيّر الشاعر معنى سائدا لتسمية العراق ببلاد ما بين النهرين ،واستبدل حرفا واحد ليغير المعنى كليا ، فالنهران دليلا خصب ،وحياة ، وزرع بينما النحران دليلا الموت و الدم و الدمار ، و هذا ما يجبّ المعنى الأول ويعاكسه ويقف على اتجاهه الآخر.

(١) سورة البقرة:٢١٦.
(٢) سورة النساء:١٩.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٤٣_٢٤٤.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٤٤_٢٤٦.
(٥) سورة هود:١٠٦.
(٦) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٦٥-٢٧٤.

في المقطع الأول يبدأ بتغيير لقوله تعالى: (أَلَمْ يَأْتِهِمْ نَبَأُ الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ قَوْمِ نُوحٍ وَعَادٍ وَثَمُودَ...)[١] ، فيأخذ منها (ألم يأتكم نبأ) ويبدأ بتغيير ما بعده بعد أن يطمأن أنه أضفى عليه صبغة قرآنية، هذا التحوير من شأنه أن ينقل معه الظلال القرآنية الكريمة إلى النص الشعري،حاملا معه صيغة الاستفهام التي يحافظ عليها في بعض مقاطع هذه القصيدة الطويلة نسبيا أما التغيير فقد تأتى من توجيه النبأ من نبأ الأقوام السابقة الذين كفروا وبطروا بالنعمة إلى نبا الاجتياح المعاصر الذي يخاطب فيه قوما سامعين، ثم يردف شطرا آخر يمتص فيه آية قرآنية أخرى من دون أن يترك مساحة شعرية كافية ليعاود امتصاصه من قوله تعالى: (إِنَّ فِي ذَلِكَ لَعِبْرَةً لِّمَن يَخْشَى...)[٢] ،وقد جعل العبرة ليست لمن يخشى ، بل لأولي الانبطاح التي تشير إلى قوله تعالى:(هَذَا بَلاَغٌ لِّلنَّاسِ وَلِيُنذَرُواْ بِهِ وَلِيَعْلَمُواْ أَنَّمَا هُوَ إِلَهٌ وَاحِدٌ وَلِيَذَّكَّرَ أُوْلُواْ الأَلْبَابِ)[٣] ، فحذف (الألباب) ووضع (الانبطاح) مكانها ، وقد استطاع تركيب اشطره الشعرية الثلاث بمساحة ضيقة و بثلاث موارد قرآنية، يقول:

ألم يأتكم نبا الاجتياح

لقد كان هذا لكم عبرة
يا أولي الانبطاح
يباع السلاح لقتل الشعوب
ويشرى السلاح بقوت الشعوب
وها قد علمتم
بأن الشعوب سلاح السلاح
فهلا تركتم لها ما يباح
ووها قد عرفتم فتوح الحروب
فهلا تركتم فتوح النكاح ؟

ويبدو انه وظف النصوص القرآنية محتشدة ؛لإصباغ الصفة الاستنكارية الاستهجانية التي استعمل بها الاستفهام الاستنكاري بأداة الاستفهام (الهمزة) وحرف النفي (لم) . أما البون الشاسع بين المخاطبين فقد تجلى من خلال التغييرات وبخاصة في الشطر الثالث كما اشرنا إليه.

ويعود في مقطعه الثاني إلى الأسلوب السابق في مقطعه الأول فيستعمل الاستفهام أيضا بعد (ألا) الاستفتاحية ، باستعمال الاداة (هل) ، مبقيا على قسم كبير من الآية من غير تغيير،

---

(١) سورة إبراهيم:٩.
(٢) سورة النازعات:٢٦.
(٣) سورة ابراهيم:٥٢.

ومغيرا المخاطب فقط من صيغة المفرد(أتاك) قرآنيا إلى صيغة الجمع (شعريا) ؛ لأنها من قوله تعالى: (هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ الْجُنُودِ . فِرْعَوْنَ وَثَمُودَ) [1]، فغير الخطاب الموجه إلى الرسول الأكرم صلى الله عليه وسلم إلى الخطاب الجماعي فتغير مدلولها من خلال تغير المخاطب ، يقول :

ألا..هل أتاكم حديث الجنود
الجنود العظام
العظام التي انكرت لحمها والجلود
الجلود التي ساعة الالتحام
استحالت بساطير
تمشي طوابير
تحمل بيض البنود
وتلعق سود الجلود
جلود نعال الجنود اليهود

وقد استعمل تقنية خاصة في هذه الاشطر من خلال الابتداء بما ينتهي به ،أي:استخدامه الكلمة الأخيرة مثل (الجلود) التي ينتهي بها الشطر في بداية الشطر الذي يليه،وكذلك الحال مع(الجلود) و(العظام) وان كان استخدام (العظام)هنا يحمل معنيين: احدهما العظام البشرية ، والآخر العظام من جمع العظيم.

وقد اختلف السياقان (القرآني والشعري) بتغير المخاطب ، وتغيير دلالة الجنود في النصين من خلال الإستفادة من معنى الجنود القرآني ومعناها الشعري.ثم يعود ليمتص آية قرانيه أخرى من قوله تعالى:(النَّارِ ذَاتِ الْوَقُودِ)[2] ، فتصور أنهم كأصحاب الأخدود الذين اخبر عنهم القران الكريم ، وبالرجوع إلى الآية السابقة (قُتِلَ أَصْحَابُ الْأُخْدُودِ)[3] ، نرى انه غيّر المعنى وجعلهم يدورون على النار المضرمة في ذلك البلد الذي تم اجتياحه من قبل الجنود ودار عليه الذل ،وكذلك غيّر من قوله تعالى :(وَهُمْ عَلَى مَا يَفْعَلُونَ بِالْمُؤْمِنِينَ شُهُودٌ)[4] ،يقول:

وداروا على النار ذات الوقود
ودارت خوازيق ذل
وإذ هم عليها قعود
وانتم عليها شهود
الم تسالوا..
كيف يفنى بها من يقاد
وينجو بها من يقود؟
تبارك ذو المكتب البيضوي

---

(١) سورة البروج:١٧.
(٢) سورة البروج:٥.
(٣) سورة البروج:٤.
(٤) سورة البروج:٧.

وحمدا وشكرا لآل السعود

وفي المقطع الثالث يركز قرآنيته المحورة في اشطره الشعرية بطريقة متراصة تدل على انه يعمد إلى حشد مجموعه معان قرانية متتابعة مأخوذة من عدة آيات قرانية مصاغة بتحويرات مختلفة في الدرجة ،وهو بذلك يجمع بين قداسة النص القرآني والتهكم والسخرية اللاذعين في معانيه التي يصل فيها إلى حد الشتم المباشر، يقول:

نعال كرام نعال الكرام
عليها السلام
اعدوا لها ما استطعتم
من الاحترام
عليها السلام

فغيّر الآية الكريمة:(وَأَعِدُّواْ لَهُم مَّا اسْتَطَعْتُم مِّن قُوَّةٍ وَمِن رِّبَاطِ الْخَيْلِ...) [١]،التي تأمر المسلمين بالتهيا والإعداد للأعداء، فتغير الضمير من (هم)المشير إلى المجموع إلى الضمير (هاء) المشير إلى النعال التي أصبحوا يقدمون لها التحية والاحترام ثم يظل يدور في هذا الفلك متكأ على آيات أخرى يمتصها ويحور فيها بمسافات ضيقة أيضا:

وتلك النعال نداولها بينكم يا نشامى

وقد غيّر واستبدل _بجرأة كبرى_ تغييرين : احدهما بتغيير كلمة (الأيام) في الشعر من قوله تعالى:(... وَتِلْكَ الأيَّامُ نُدَاوِلُهَا بَيْنَ النَّاسِ) [٢]،بكلمة(النعال) ،والآخر :بتغيير(بين الناس) إلى (بينكم يا نشامى)فتغير الخطاب من الغيبة المخاطب، ثم يقول :

فخروا لها سجدا أو نياما

استلهاما من قوله تعالى:(... إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُ الرَّحْمَن خَرُّوا سُجَّداً وَبُكِيّاً)[٣] ، فتغيرت الصيغة من الغائب للمخاطب أيضا،وهو لا يقصد النعال بطبيعة الحال وإنما يقصد لابسيها.

ويلحقه بتحوير آخر في قوله:

أفي لثمها ما يغيظ وفيكم ألد الخصام؟

ثم يستعمل لفظة قرانية دلالة على التهديد والوعيد فيكررها:

فويل لمن لا ينام
وويل لمن لا يفك الحزام
ويستمر بأفعال قرانية مثل (صلّى) بقوله:
وطوبى لبغل

---

(١) .سورة الانفال:٦٠.
(٢) سورة آل عمران:١٤٠.
(٣) سورة مريم:٥٨ .

تسامى لنعل
وصلى لنعل..صلاة النعام

وفيما تقدم توظيف لقوله تعالى:(الَّذِينَ هُمْ عَن صَلَاتِهِمْ سَاهُونَ)(١)، والآية تشير إلى هذا التهديد والوعيد ولكن النص الشعري امتص الآية امتصاصا وغيّرها تغييرا عميقا لتعطي دلالة جديدة ،ويفعل الأمر نفسه في تعاطيه مع قوله تعالى : (أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى نِسَآئِكُمْ...)(٢) ، فيكرر الفعل ثلاث مرات مع تغيير ما بعده ففي الآية:

احل لكم ليلة الصيام....
وفي النص:
احل لكم أن تـ :
عيشوا مطايا وان تزحفوا للمنايا جياعا عرايا وان تشحذوا أيادي البغايا
ستميتوا ليحيا العظام
موتوا ويبقى لنا وجه أم المعارك وابن الحرام

فاستفاد من طاقة النص وقلب المعنى إلى مضاده مع تغيير المواضع المعنوية المختلفة التي تأتي بعد المكررة (احل لكم)المغيّر ما بعدها .

وفي المقطع الرابع يكسر قاعة البدء بالاستفهام ،ويأخذ مقطعه بالتوجه إلى السرد المكاني مستفيدا من خلفية قصصية قرانية لحكاية إبليس، ولكنه يغيّر في القصة تغييرا كبيرا ورئيسا حينما يجعل مقولة إبليس هي الإرشاد والطريق الصحيح :

واذ قال إبليس
إني أريكم سبيل الرشاد
فيا قوم ..شلت يد الاقتصاد
وران الكساد

ثم يوظف رؤيا الملك القرآنية في قوله تعالى: (وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ...) (٣)،ولكن بتغيير الرائي من الملك في القرآن إلى رؤيا إبليس في الشعر:

واني أرى ثروتي في نفاد

ويتضح أن التغيير قام على معادل معنوي بسبب الحفاظ على المعنيين مع اختلاف البنيتين وطريقة التعبير والإبلاغ ،فكلاهما يدل على نقصان الثروة وفقدان النعمة،ولكن المعنى القرآني منفصل ،في حين كان معادله الشعري مختصرا مباشرا، كما امتص من قوله تعالى:(كَمَثَلِ الشَّيْطَانِ

---

(١) سورة الماعون:٥.
(٢) سورة البقرة:١٨٧.
(٣) سورة يوسف:٤٣.

إِذْ قَالَ لِلْإِنسَانِ اكْفُرْ فَلَمَّا كَفَرَ قَالَ إِنِّي بَرِيءٌ مِّنكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ)[١] ،فالشيطان يغري ويوسوس بينما في النص الشعري أصبح مرشدا للخير ويخلط به شرا:

ألا إنكم في ازدياد
واني على خفضكم لقادر
فانفروا للجهاد
وبشر عباد
بان لهم ملجأ دون سقف
وان لهم قصعة دون زاد
بلى إن هذا الشىء يراد
ألا ان هذي حقول
وهذا أوان الحصاد وانتم جراد
ألا فاسرقوا كل بيت ألا واهتكوا كل بنت
ألا واحرقوا كل نبت
وصبوا الاسيد
وشدوا الوثاق
ولا تفسدوا
إنني لا أحب الفساد

وواضح استلهام الآيات القرآنية على التوالي من قوله تعالى: (... وَبَشِّرِ الَّذِينَ كَفَرُواْ بِعَذَابٍ أَلِيمٍ)[٢] ، كما أن شد الوثاق من قوله تعالى: (فَإِذا لَقِيتُمُ الَّذِينَ كَفَرُوا فَضَرْبَ الرِّقَابِ حَتَّى إِذَا أَثْخَنتُمُوهُمْ فَشُدُّوا الْوَثَاقَ...)[٣] ، والتغيير في الأخيرة من خلال تغير موطن شد الوثاق حسب المعنيين .

ثم يتحول في المقطع نفسه من السارد إلى المتكلم + الواصف من الخارج :

فيا حسرتاه على هؤلاء العباد
أتوا من بلاد
عتوا في بلاد
وما كان قبر لهم في بلاد
فهم من تراب ..وهم للرماد
وهم لم يعودوا
وإبليس عاد

(١) سورة الحشر:١٦ .
(٢) سورة التوبة:٣.
(٣) سورة محمد:٤.

وقد غيّرلازمة الحسرة على العباد الذين يلام عليهم استهزاؤهم بالرسول صلى الله عليه وآله قرآنيا في قوله تعالى: (يَا حَسْرَةً عَلَى الْعِبَادِ مَا يَأْتِيهِم مِّن رَّسُولٍ إِلاَّ كَانُوا بِهِ يَسْتَهْزِئُون)(١) ، إلى الحسرة على العباد الذين ذهبوا ولم يعودوا ولكن إبليس هو الذي عاد .

وفي المقطعين الخامس والسادس يبدأ الشاعر بداية قرآنية بحتة بالأحرف المقطعة وما بعدها محافظا على قليل مما يليها ومغيرا لما بعده خدمة لنصه وغرضه الذي من اجله يغيّر في المعنى القرآني :

الم
ذلك الجيش لا ريب في الريب فيه
الم
ذلك الشعب لم يبق في جسمه
موضع صالح للألم

وهذان التحويران مأخوذان من اية واحدة هي قوله تعالى:(الم. ذَلِكَ الْكِتَابُ لاَ رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ) (٢).

وقد احتفظ بالنفي الذي يرد بعد الاشارة في الموضعين ، وامتص طاقة الاية المعنوية المستخلصة من ذكر الشئ ثم نفي يتبعه؛ لكي يصبغ عليه صفة قداسية ، وقد اقفل مقطعه الخامس بامتصاص قراني آخر من قوله تعالى : (أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللّهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرةٍ طَيِّبَةٍ...)(٣) بقوله :

الم تر كيف أغار على أهله كالذئاب
وولى أمام العدى كالغنم

في حين ترك مقطعه السادس خاليا من ذلك ومن أي امتصاص قراني آخر .

وفي مقطعه السابع يبتدا بامتصاص قوله تعالى : (إِذَا جَاء نَصْرُ اللَّهِ وَالْفَتْحُ) (٤) ، ولكن التغيير يصيب المضاف إليه ليغيره إلى الذي ما انتصر:

إذا جاء نصر الذي ما انتصر
بأدنى الضرر:
كهدم المباني
وذبح المعاني
وقتل الأماني
ومسح البوادي، ومحو الحضر

---

(١) سورة يس:٣٠.
(٢) سورة البقرة:١_٢ .
(٣) سورة ابراهيم:٢٤.
(٤) سورة النصر:١.

فهذا قدر
ومن فضله أن حباكم
بهذا الرئيس الأغر
وان بث من شكله أمة
في صفات أخر
فسبح بحمد
وسبح بحمد الصور

وقد أصبحت سمة أسلوبية في بعض مقاطعه أن يقفل المقطع بقرانية بعد أن بدأها به ، وذلك ما فعله في هذا المقطع من خلال تغيير آيات قرانيه أخرى مثل قوله تعالى:(فَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ...) [١] ،وقوله تعالى: (إِنَّمَا يُؤْمِنُ بِآيَاتِنَا الَّذِينَ إِذَا ذُكِّرُوا بِهَا خَرُّوا سُجَّداً وَسَبَّحُوا بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ) [٢]،ولكن التحوير يبقى نفسه بتغيير لفظ الجلالة كما فعل في مطلعه، وحوره هنا أيضا .

أما المقطع الثامن فيمثل مساحه شعرية ذات قرانية مكثفة ؛ لان الامتصاص والتغيير القرآني في تلك الاشطر يكاد يكون متراصا ومتتابعا وبخاصة في النصف الاخير من المقطع ، فقد بدا بتوظيف قصة أصحاب الكهف بطريقه سردية ماخوذة من قوله تعالى[٣]: (إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَداً)، ولكن التغيير يصيب ما بعد لجوءهم إلى الكهف ،ففي السياق القرآنـي:(وَرَبَطْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ إِذْ قَامُوا فَقَالُوا رَبُّنَا رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَن نَّدْعُوَ مِن دُونِهِ إِلَهاً ...)[٤]،بينما يتغير ذلك المعنى شعريا ليدل على التعاملات العصرية الحكومية القمعية:

ولما أوى الفتية المؤمنون
إلى كهفهم
كان في الكهف من قبلهم مخبرون

هؤلاء المخبرون هم ما أراد الشاعر إقحامه في النص دلالة على تدخل الاجهزة القمعية في كل فتية يقفون إلى جنب الحق والعدل والله، بل يسبقونهم حتى إلى كهفهم ، وقد اتفق النصان : القرآني والشعري في حصيلة الإيواء إلى الكهف الذي أووا إليه من البطش وكان آمنا لهؤلاء الفتية، بينما في النص الشعري كان الكهف هو البلد الذي أصبح مقرا للمخبرين فلا أمان فيه .

ثم يتحدث على لسان تلك الجماعات:

ظننتم إذن ، أننا غافلون

---

(١) سورة الحجر:٩٨.
(٢) سورة السجدة:١٥.
(٣) سورة الكهف:١٠.
(٤) سورة الكهف:١١.

وهو استيحاء من مجموعة أقوال لله تعالى مثل:(...وانتم عنه غافلون)[١]، وقوله: (وَهُمْ عَنِ الْآخِرَةِ هُمْ غَافِلُونَ)[٢] ، وقوله : (لِتُنذِرَ قَوْماً مَّا أُنذِرَ آبَاؤُهُمْ فَهُمْ غَافِلُونَ) [٣].

ثم يأخذ بعدم الابتعاد عن السياق القرآني ، ولكن من دون الاتكاء على آية بعينها بل بجو قراني فقط:

كذلك ظن الذين أتوا قبلكم
فاستجبنا
ولو تعلمون
بما قد اعد لهم من قوارير
كانت قوارير منصوبة
فوقها يقعدون

والقوارير قرآنية وردت في مواضع ثلاث في قوله تعالى: (...وَكَشَفَتْ عَن سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُّمَرَّدٌ مِّن قَوَارِيرَ...)[٤] ، وقوله تعالى: (وَيُطَافُ عَلَيْهِم بِآنِيَةٍ مِّن فِضَّةٍ وَأَكْوَابٍ كَانَتْ قَوَارِيرَا. قَوَارِيرَ مِن فِضَّةٍ قَدَّرُوهَا تَقْدِيراً) [٥].

ويستمر في أسلوب الجزالة القرآنية ولكن بمعان ليست قرانية:

ولو قد رأيتم ،وثم رأيتم

من قوله تعالى : (وَإِذَا رَأَيْتَ ثَمَّ رَأَيْتَ نَعِيماً وَمُلْكاً كَبِيراً) [٦]،ويستمر قائلا:

مراوح سقف بها يربطون
وفازوا بفقد الشعور
وفازوا بحلق الشعور
وحرق الشعور التي في الصدور
وشي الظهور
وصعق الخصى ..واقتلاع العيون

ثم يعود لاستلهامه القرآني :

وانتم على آثارهم سائرون
لينشر ماذا لكم ربكم؟
رحمة ؟
تحملون؟

---

(١) سورة يوسف:١٣.
(٢) سورة الروم:٧.
(٣) سورة يس:٦.
(٤) سورة النمل:٤٤.
(٥) سورة الإنسان:١٥_١٦.
(٦) سورة الإنسان:٢٠.

وفيه تغيير في الامتصاص عن قوله تعالى :(... إِنَّا وَجَدْنَا آبَاءنَا عَلَى أُمَّةٍ وَإِنَّا عَلَى آثَارِهِم مُّقْتَدُونَ) [١]،الذي صار (سائرون)، وهو اختلاف لفظي وتشابه معنوي.

وتتالى الامتصاصات المباشرة المحورة في الاشطر الباقية على وفق الطريقة السابقة عينها ، ولكن الشاعر لا يترك لنفسه مساحة شعرية غير قرآنية ، فقد ركّب اشطره بقرآنية متراصة فيها تغيير ، فقوله :

وهل حسبتم بأن المباحث ملهى
وإنا بها لاعبون؟!

وهو تغيير لقوله تعالى:(أَمْ حَسِبْتُمْ أَن تَدْخُلُواْ الْجَنَّةَ وَلَمَّا يَعْلَمِ اللّهُ الَّذِينَ جَاهَدُواْ مِنكُمْ وَيَعْلَمَ الصَّابِرِينَ) [٢]، وقد حافظ على بنية واسلوب الاستفهام مع تغيير الأداة ، ولكنه غيّر فيما بعد الاستفهام .

كذلك قوله:

سنملي لكم من لدنا اعترافاتكم

وهوتغيير لقوله تعالى : (فَوَجَدَا عَبْداً مِّنْ عِبَادِنَا آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِندِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِن لَّدُنَّا عِلْماً) [٣] ، وقد تم التغيير مع المحافظة على شيء مهم لديه وهو (اللدنية):(من لدنا)، دلالة على شيئين ،الأول:أن هؤلاء نصبوا أنفسهم أربابا ، وحلّوا مكان الله فاستحقوا _في نظرهم_ هذا الخطاب الآخر: هو الاختلاف الشائع بين المعطى الرباني وهو(الرحمة)، والمعطى الحكومي وهو الاعترافات الموضوعة.

وفي قوله :

ثم أنتم عليها بأسمائكم تبصمون

تأثرا بقوله تعالى : (... ثُمَّ إِنَّ كَثِيراً مِّنْهُم بَعْدَ ذَلِكَ فِي الأَرْضِ لَمُسْرِفُونَ) [٤]، ولكن باتخاذه خلفية اكثر منه امتصاصا مباشرا ، وفي قوله :

فإنا لنعلم، ما لم تقولوا
وندري بما في غد تصنعون
وإنا لنسمع صوت السكون

تغييرات عديدة على التوالي بوساطة الامتصاص:

---

(١) سورة الزخرف:٢٣.
(٢) سورة آل عمران:١٤٢.
(٣) سورة الكهف:٦٥.
(٤) سورة المائدة:٣٢.

الأول لقوله تعالى: (وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ) [١]، مع تغيير لما توسوس به النفس إلى ما لم يقل.

والثاني لقوله تعالى :(إِنَّ اللَّهَ عِندَهُ عِلْمُ السَّاعَةِ وَيُنَزِّلُ الْغَيْثَ وَيَعْلَمُ مَا فِي الْأَرْحَامِ وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ مَّاذَا تَكْسِبُ غَداً وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ بِأَيِّ أَرْضٍ تَمُوتُ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ) [٢]، والتغيير متأت من ضدّية المعنى ، فالقرآن يؤكد عدم معرفة الناس بما سيصيبهم أو ما سيكسبون، ولكن هؤلاء يدعون أنهم يعرفون ماذا سيصنع الآخرون ، وفيه تهكم شديد وبيان للبون الشاسع لهؤلاء عن تعاليم القرآن والحق.

والثالث لقوله تعالى: (أَمْ يَحْسَبُونَ أَنَّا لَا نَسْمَعُ سِرَّهُمْ وَنَجْوَاهُم بَلَى وَرُسُلُنَا لَدَيْهِمْ يَكْتُبُونَ)[٣] ، فسماع السر والنجوى معادل معنوي لصوت السكون المقصود في القصيدة ، وفيه دلالة على قدرة الله قرآنيا ، ولكنها شعريا تدل على تغلغل السلطة ودخولها في كل المفاصل ومراقبة كل الأشياء .

ثم يسحب الحدث نحو المشهد الثقافي الذي يعنيه ويعني من فيه :

أكنتم لنا (مربدا) تهجرون
وفي مولد الموت لا ترقصون
وإن قيل إن ابن هذي ..شريف
وضعتم أصابعكم فوق أشيائكم تضحكون

هذا التغيير الامتصاصي لقوله تعالى : (... يَجْعَلُونَ أَصْابِعَهُمْ فِي آذَانِهِم مِّنَ الصَّوَاعِقِ حَذَرَ الْمَوْتِ واللّهُ مُحِيطٌ بِالْكافِرِينَ)[٤] ، ولكنه جعل الأصابع يتغير موقعه ليكون على الأشياء التي لها علاقة بادعاء الشرف قولا ونكرانه فعلا.

وقد تغيّر الزمن من المضارع (يجعل) إلى الماضي (وضع)، كما تم تغيير الضمير في (أصابعهم) إلى (أصابعكم) من الغيبة إلى الخطاب.

ويستمر في إغداقه القرآني الكثيف المتراص :

وكنتم تقولون
إنا وجدنا مدير الرقابة تيسا
وإنا له عاطفون

وهو امتصاص لقوله تعالى: (... إِنَّا وَجَدْنَا آبَاءنَا عَلَى أُمَّةٍ وَإِنَّا عَلَى آثَارِهِم مُّقْتَدُونَ)[٥] ، وقد حافظ على بنية الآية الكريمة أو على جزء كبير منها ، ولكنه غيّر المفعول به من (آباءنا) إلى

---

(١) سورة ق:١٦.
(٢) سورة لقمان:٣٤.
(٣) سورة الزخرف:٨٠.
(٤) سورة البقرة:١٩.
(٥) سورة الزخرف:٢٢.

مدير الرقابة ، وردفه بمفعول ثان (تيسا) في حين لم نجد ذلك في السياق القرآني في هذه الآية الكريمة.

أما قوله : إنا له عاطفون، فامتصاص سطحي لجزء من قوله تعالى: (إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ) [١].

أما قوله :

فسحقا لما قد كتبتم
وبعدا لما تنشرون

فامتصاص غير عميق لقوله تعالى : (... وَاسْتَوَتْ عَلَى الْجُودِيِّ وَقِيلَ بُعْداً لِّلْقَوْمِ الظَّالِمِينَ) [٢].
ثم عرّج على قصة يوسف عليه السلام فغيّر فيها كثيرا والمح إليها بخفة وبعد كبير من خلال ذكر (السيارة)، وقول (بشراي) والإشارة إلى السجن الوارد في القصة نفسها ، فقد ورد ذكر السيارة في قوله تعالى: (وَجَاءتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُواْ وَارِدَهُمْ...) [٣]، ولكنها في القصيدة تكون مصدر صوت ، وهي سيارة بالتسمية الحديثة الدالة على آلة النقل المعروفة وليست القافلة القديمة ، ولكنها ترتبط معها لفظا وسياقا، فاللفظ نفسه مع تطور دلالي ، والسياق يدل على (السيارة) المشار إليها في القران الكريم بقوله: (بشراي) الواردة في الآية نفسها (قال يا بشرى هذا غلام...)، وبدلالة السجن الواردة في القصة نفسها[٤] .

وعندما يصل إلى نهاية المقطع يرجع إلى بدايته التي افتتحه بها من ذكر أصحاب الكهف :

وقيل لهم: كم لبثتم؟
فقالوا : مئات القرون
انبعث؟
قال الذي عنده العلم:
بل قد لبثنا سنينا
وما زال أولاد أم الكذا يحكمون
وما دام (بعث)..فلا تبعثون

فقد استدعى غير آية قرآنية ، فالشطر الأول يشير إلى قوله تعالى: (... قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ كَمْ لَبِثْتُمْ قَالُوا لَبِثْنَا يَوْماً أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالُوا رَبُّكُمْ أَعْلَمُ بِمَا لَبِثْتُمْ...) [٥]، فجاء التغيير من الإخبار عن أصحاب الكهف ، وكذلك في الآية كان السؤال من احد الفتية أنفسهم ، أما في النص فالسؤال اختلف ، فكان من غيرهم ، إلا أن الدلالة القرآنية باقية لم تتغير .

---

(١) سورة الحجر:٩.
(٢) سورة هود:٤٤.
(٣) سورة يوسف:١٩.
(٤) ينظر سورة يوسف:٣٣، ٣٦، ٣٩، ٤١، ٤٢، ١٠٠.
(٥) سورة الكهف:١٩.

وغيّر الشطر الثاني حيث أبقى (فقالوا) مع إدخال الفاء عليها وأبدل بقوله تعالى (يوما او بعض يوم) قوله (مئات القرون) ، اما عبارته الشعرية : قال الذي عنده العلم فهي تحوير لقوله تعالى: (قَالَ الَّذِي عِندَهُ عِلْمٌ مِّنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ...)[1]وقد ادخل الالف واللام على (علم) فكانت نكرة في القرآن .

وقد مزج بين سياقين قرآنيين من آيتين مختلفتين احدهما من قصة سليمان وبلقيس والاخر من قصة اصحاب الكهف مستفيدا من امكانات كل اية في تحقيق المعنى المضاف لقصيدته او المبنية عليه.

وقد استغل طاقة كلمة (بعث)فاستعملها دلالة على العودة من الموت او الموت السباتي وعلى (البعث) الحزب المعروف، وقد استخدامه على ضده ؛ لقوله :وما دام (بعث)فلا تبعثون.

ويستخدم في مقطعه التاسع والأخير أسلوب الاستفهام المستوحى من قوله تعالى: (قَالَتْ رُسُلُهُمْ أَفِي اللهِ شَكٌّ فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ...) [2]، وقوله تعالى: (لاَ يَزَالُ بُنْيَانُهُمُ الَّذِي بَنَوْاْ رِيبَةً فِي قُلُوبِهِمْ إِلاَّ أَن تَقَطَّعَ قُلُوبُهُمْ وَاللهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ) [3]، وقوله تعالى: (وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً وَيَخْلُقُ مَا لاَ تَعْلَمُونَ) [4]، وقد غيّر قاصدا من خلال استبدال (الروم) بـ (الله) ؛ دلالة على عمالة الحاكم وتسلطه واتكائه على الغرب في السيطرة على الشعب ، فدلالة الآية الكريمة الأولى على الاستفهام الاستنكاري حول وجود الله ، وانه لا يرقى إليه الشك، ولكن الشاعر يستغل امكانات الآية الكريمة وعمقها المعنوي في دلالة وجود الله تعالى على دلالة محورة هي موجودة بلا شك أيضا وهي في الروم الواقفين حول الحاكم :

أفي الروم شك؟
أفي ريبة أنت؟
من على ظهرنا أركبك؟

وواضح أن الذي أركبه على ظهر الشعب هو الروم المغيّر عن الله تعالى في الآية الأولى، والذي بقي مقصودا في شطره الثالث وآيته التي يقف الله وراءها قرآنيا ؛ لأنه هو الذي سخّر الأنعام للركوب، كذلك الروم سخروا الشعب لركوب الحاكم وبذلك بقي محافظا على معناه المقصود على الرغم من تغير الآية المستوحاة مما يدل على سعة إطلاعه القرآني ، وتمكنه من الانتقاء والاتكاء.

---

(١) سورة النمل:٤٠.
(٢) سورة إبراهيم:١٠.
(٣) سورة التوبة:١١٠.
(٤) سورة النحل:٨.

بعد ذلك الحشد القرآني لثلاث آيات في ثلاثة أشطر يأخذ نفسا شعريا ضروريا ليعود إلى القرآنية ثانية باحثا عن آية تعينه على سبابه المقذع ، وقدحه قرآنيا بعد ان استعمل امكانات اللغة من خلال التورية في كلمة (الفضل) التي تدل على معنى قريب هو المنّة والنعمة والإحسان ، والمعنى المعروف من خلال اللون المحلي الذي يدل على منطقة معينة في بغداد ربما كانت تتخذ فيها البغايا أوكارا لها، فهو يغمز إلى الحاكم بذلك:

وأعطاك رتبة ألفي رئيس
ورصّ على كتفيك التنك
أفضلك آت من (الفضل)
أم من فضيلة تلك التي (هيت لك)
عفا الروم عنك
خذ العفو وأمر لهم كل يوم
بمليون صك
وأغلق فمك
فماذا عليك؟أكان تراث الذي خلّفك؟
دع الناس تسجد
لذي العرش داحي القروش
وحامي القروش ذات الكروش
التي في العروش
وتأكل بغمس الرفوش بقايا الجيوش
جيوش الوحوش وجيش النعوش
وتنشق عبير الدخان
وتشرب رحيق البرك

وقد استغل امكانية قصة زوجة العزيز مع سيدنا يوسف عليه السلام المروية قرآنيا ، ولكنه غيّر الشخصية القائلة ليبدلها بامرأة ربما كانت أم الحاكم التي يغمزه بها ، والتي قرنها ،واسند إليها الكلمة المشهورة (هيت لك) ، من قوله تعالى: (وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ...) [1]، يردفها باستيحاء قوله تعالى:(عَفَا اللّهُ عَنكَ لِمَ أَذِنتَ لَهُمْ...)[2] ،وهي الطريقة التي استخدمها مرتين ، ويعيدها ثالثة هنا باستبدال (الروم)بـ(الله) تعالى وكما يأتي:

الله	الروم
أفي الله شك	أفي الروم شك
والخيل والبغال والحمير لتركبوها	ومن على ظهرنا اركبك

---

(١) سورة يوسف:٢٣.
(٢) سورة التوبة:٤٣.

عفا الله عنك   عفا الروم عنك

كما قام بتغيير في امتصاصه قوله تعالى :(خذ العفو وأمر بالعرف وأعرض عن الجاهلين) [١]، وقد تغيّر منها كثير وبقي (خذ العفو وأأمر) وتغير حرف الجر من الباء إلى اللام .

ثم يعود إلى سؤاله الافتتاحي في مقطعه ليعيده ثانية ، ولكنه يبتعد بتغيير آخر لقوله تعالى : (...وَقَدْ أَفْلَحَ الْيَوْمَ مَنِ اسْتَعْلَى) [٢]، ويجنح إلى ضد ذلك ، ويجعل الفلاح لمن انتهك لا لمن صان وحفظ واستعلى:

أفي الروم شك؟
لقد أفلح المنتهك

وفي ختام مقطعه يبتعد عن تغيير الآيات والسياق القرآني ،ويستغل إمكانية اللفظة القرآنية مثل (تبارك ، وسبحان) المسندة إلى الله قرآنيا ، لكنه على الأرجح لا يجنح إلى التغيير الذي يحدث تخلخلا في بناء آية بعينها، ولكنه يغير اللفظ الوارد بعد تينك الكلمتين في سياقه مثل قوله تعالى: (...سُبْحَانَ اللهِ وَمَا أَنَاْ مِنَ الْمُشْرِكِينَ) [٣] وقوله تعالى : (... تَبَارَكَ اللّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ) [٤]، ويغير به أشياء أخرى تحل أو تنصّب نفسها مكان الله في خليقته :

تبارك ذو المكتب البيضوي
الرحيم الغوي
وسبحان هيئة شن الحروب
ووصل الشمال
وفصل الجنوب
وفرض السلام بقتل الحمام
وترك الشبك

*   *   *

وقل رب ضاقت
ولم يبق إلاك...والأمر لك

وقد استوحى في قوله:(الأمر لك) معنى قرآنيا واردا في آيات كثيرة منها:(لَيْسَ لَكَ مِنَ الأَمْرِ شَيْءٌ...)[٥]، وقوله تعالى:(يَوْمَ لَا تَمْلِكُ نَفْسٌ لِّنَفْسٍ شَيْئاً وَالْأَمْرُ يَوْمَئِذٍ لِلَّهِ) [٦]، وسبقها بتغيير آخر

(١) سورة الأعراف:١٩٩.
(٢) سورة طه:٦٤.
(٣) سورة يوسف:١٠٨.
(٤) سورة الأعراف:٥٤.
(٥) سورة آل عمران:١٢٨.
(٦) سورة الإنفطار:١٩.

لقوله تعالى: (تَبَارَكَ اسْمُ رَبِّكَ ذِي الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ) [١]،وقد أبدل بـ (الجلال والإكرام) (المكتب البيضوي) .

وفي قصيدته (المذبحة) [٢] ، يستعظم الحقد الكامن في نفسه ، الذي خلّفه له الحكام ، ويرى أن ذلك الحقد كبر واستفحل وعظم إلى الحد الذي لم يجد له ما يساويه عظمة إلا عظمة الله تعالى في النص القرآني في حادثة التجلي في قصة سيدنا موسى عليه السلام، ولكن الشاعر غيّر الجبل الوارد في القصة على السماء الأعظم منه ومزج بين الجبل وموسى ؛لأنه هو الذي خرّ صعقا وليس الجبل ، قال تعالى: (وَلَمَّا جَاء مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن تَرَانِي وَلَـكِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكّاً وَخَرَّ موسَى صَعِقاً...) [٣]،وقد أمعن الشاعر في حزنه وحقده وبالغ قبل ان يمعن إلى الآية الكريمة التي اختارها بنجاح ولمحة ثاقبة ؛ لما في حادثة التجلي من عمق معنوي ، يقول:

كبدي منفتقةْ
كبدي منفتقةْ
بي من الحقد محيطات
وغابات
وبيد
وجبال شاهقةْ
بي من الحقد خزين
لو تجلى للسموات لخرت صعقةْ

وواضح أن تركيب الآية قد غيّر بطريقة امتصاصية كبيرة ،ولم يحافظ على بنائها، ولكن حوفظ على معناها فقط ؛ لتدل على ما أراده الشاعر من علاقة تشابه معنوية بين عظم حقده وعظم الله تعالى، هذا التشابه المعنوي يتكرر عند الشاعر عندما تأخذه المعاني ابعد من ألفاظها كما فعل في قصيدته (لعبة الحروف) [٤]:

راء وباء:(رب)
منتقم مسيطر..ولا يثير الرعب
يعفو عن العبد وإن كان عظيم الذنب

فالمعنى غير بعيد عن قوله تعالى : (غَافِرِ الذَّنبِ وَقَابِلِ التَّوْبِ شَدِيدِ الْعِقَابِ...) [٥]، وقد أبقى كلمة (الذنب) وغيّر(غافر)إلى (يعفو) فأبدل بالمضارع اسم الفاعل أو الفعل المستمر كما يسمونه،

---

(١) سورة الرحمن:٧٨.
(٢)الأعمال الشعرية الكاملة:٢٦ومابعدها.
(٣) سورة الأعراف:١٤٣.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٨٧.
(٥) سورة غافر:٣.

ولكن بقي امتصاصه سطحيا لم يمس البنية العميقة ؛ لأنه أخذ معنى مباشرا واستعمله بطريقة مباشرة أيضا ، على عكس ما صنعه في قصيدته (الدولة)[1] ، التي حافظ على الفاصلة القرآنية الرائيّة وجعلها رويا لقصيدته القصيرة ، التي يدل قصرها على قصر الآيات المستوحاة في قوله تعالى: (إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرَ. فَصَلِّ لِرَبِّكَ وَانْحَرْ.إِنَّ شَانِئَكَ هُوَ الْأَبْتَرُ)[2] ،فسحب الأمر إلى قضية فلسطين وحركة حماس المقاومة ،وربط بين اليهود الصهاينة المعاصرين وبين خيبر وهي طائفة يهودية كانت تقطن المدينة المنورة إضافة إلى بني قينقاع وبني قريضة ،والمح إلى معركة خيبر الشهيرة كذلك من خلال استعماله هذا الاسم ، ولكن شتان؛ فخيبر الآن هي المسيطرة المتحدثة :

قالت خيبر
شبران ..ولا تطلب أكثر
لا تطمع في وطن أكبر
هذا يكفي ..
الشرطة في الشبر الأيمن
والمسلخ في الشبر الأيسر
إنا أعطيناك (المخفر)!
فتفرغ لحماس وانحر
إن النحر على أيديك سيغدو أيسر

وقد مهد لاستلهامه منذ بداية قصيدته من خلال قصر الاشطر المشابهة لقصر الآيات ،ولكن المعاني اختلفت ، وغيّر (الكوثر) إلى المخفر الذي يقف على نده وضده،وحافظ على الفاء وفعل الأمر الذي غيّره أيضا (فصلّ) إلى (فتفرغ)، ويكون بذلك قد استفاد من خواص الآيات الكريمات من خلال الروي(الفاصلة) والقصر (بناء الجمل)، والمعاني بين المحافظة والتغيير، ونجح في كتابة قصيدته وإثرائها.

وقد يلجا في امتصاصاته إلى آلية قلب المعنى وتغيير صياغته من أسلوب إلى آخر ، كما فعل في قصيدته (وصايا البغل المستنير) [3]، التي طرزها بمجموعة من الآيات التي رآها ربما تعمق المعنى إذا قلب معناها القرآني، مثل قوله تعالى: (يَا أُخْتَ هَارُونَ مَا كَانَ أَبُوكِ امْرَأَ سَوْءٍ وَمَا كَانَتْ أُمُّكِ بَغِيّاً)[4] ' فغيّر فيها عند امتصاصها من النفي إلى الإثبات:

قال بغل مستنير واعظا بغلا فتيا
يا فتى أصغ إليا
إنما كان أبوك امرأ سوء

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٠٠.
(٢) سورة الكوثر:١_٣.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٠١.
(٤) سورة مريم:٢٨.

وكذا أمك قد كانت بغيا

وقد تغيّر الوصف من نفي الصفة إلى تعمد إثباتها من خلال قلب المعنى ،ثم يتبع الطريقة عينها ولكن بتغيير الأسلوب من الإثبات السردي المكاني في قوله تعالى: (قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آتَانِيَ الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيّاً) [١] إلى أسلوب النهي :

أنت بغل يا فتى
والبغل نغل
فاحذر الظن بان الله سواك نبيا
. . .
فاقبل النصح
تكن بالنصح مرضيا رضيا

وقد اظهر نصحه للبغل المراد له قبول النصح من خلال الآية التي تتحدث عن إسماعيل عليه السلام المأمور بالصلاة والزكاة والمرضي عند ربه في قوله تعالى : (وَكَانَ يَأْمُرُ أَهْلَهُ بِالصَّلَاةِ وَالزَّكَاةِ وَكَانَ عِندَ رَبِّهِ مَرْضِيّاً)[٢] ،فاستعمل كلمة (مرضيا)التي دلت على الآية الشريفة وقادت إلى سياقها القرآني .

ثم لجأ إلى الإشارة إلى معان قرآنية من قوله تعالى : (مثل الذين حمّلوا التوراة ثم لم يحملوها كمثل الحمار يحمل أسفارا...) [٣]، وقوله تعالى : (وَجَعَلَنِي مُبَارَكاً أَيْنَ مَا كُنتُ وَأَوْصَانِي بِالصَّلَاةِ وَالزَّكَاةِ مَا دُمْتُ حَيّاً) [٤]،فمزج بين الآيتين الكريمتين في قوله :

يا فتى ..من أجل أن تحمل أثقال الورى
صيّرك الله قويا
يا فتى فاحمل لهم أثقالهم ما دمت حيا

فعملية حمل الأثقال ودوام الحياة من موضعين لا من موضع قرآني واحد ،وبطبيعة الحال ليس بإمكان أي شاعر المحافظة على درجة واحدة من الإبداع ؛ فقد تأتي القرآنية بأبهى حلة لها وقد تأتي سطحية لا قيمة كبيرة لها في النص الشعري ،ولا تقدم معنى زائدا ، ومثال ذلك قصيدته (عفو مشروط)[٥] ، التي يأخذ فيها من القرآن معنى صغيرا من قوله تعالى :(تَعْرُجُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ خَمْسِينَ أَلْفَ سَنَةٍ)[٦] ، فأخذ الرقم فقط ، وأصبحت الكفالة مقدارها خمسون ألف ألف عام:

أصدر عفو عام

---

(١) سورة مريم:٣٠.
(٢) سورة مريم:٥٥.
(٣) سورة الجمعة:٥.
(٤) سورة مريم:٣١.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٢٣.
(٦) سورة المعارج:٤.

عن الذين اعدموا
بشرط ان يقدموا :
_ عريضة استرحام
مغسولة الأقدام
غرامة استهلاكهم لطاقة النظام
كفالة مقدراها خمسون ألف عام.

كذلك في قصيدته (الغزاة)[١] ، يغّير في الأسلوب القرآني من صيغة الاستفهام التقريري إلى السرد الحكائي ، ويحور (الصدر) إلى (القلب)، ولكن يبقى على الرغم من ذلك استلهاما سطحيا لا يرقى بقصيدته ، ولا يحلّق بها في أجواء شعرية :

واحد..يقرأ في المسجد خطبةْ
واحد..يشرح بالقرآن قلبه
واحد..يعبد ربه

والإشارة إلى قوله تعالى : (أَلَمْ نَشْرَحْ لَكَ صَدْرَكَ) [٢] ، كذلك يشير الى قوله تعالى: (...أُوْلَئِكَ عَلَى هُدًى مِّن رَّبِّهِمْ وَأُوْلَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ)[٣] ، بقوله :

ولنقل نامت له نومة_لوجه الله طبعا لا لرغبة_

وهي سخرية واضحة مستفيدة من كلمة (وجه الله) لا من سياق الآية جميعه.

ويعود في قصيدته (الفتنة اللقيطة)[٤] ، إلى طريقته في استلهام القصة القرآنية وذكرها بالمجمل ،ويعود أيضا إلى طريقة وآلية طالما اعتمدها هي خاصية الضربة الأخيرة في الشطر الأخير في القصيدة ،وعادة ما تبنى كل القصيدة على هذه الخاتمة ، وتكون هي بيت القصيد؛ فالشاعر يريد قصر الفتنة في الأرض على (إسرائيل)، ويعتقد أنها وراء كل فتنة في الأرض، ويعجب لما ورد في القران من قصة ابني ادم :هابيل وقابيل ، من دون تدخل إسرائيل نظرا للفارق الزمني، والقصة وردت في قوله تعالى : (وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَاناً فَتُقُبِّلَ مِن أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ. لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَاْ بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لَأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ.إِنِّي أُرِيدُ أَن تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاء الظَّالِمِينَ. فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ) [٥]،ولكن الشاعر ابتعد عن تفصيل القصة وقضية القربان، واخذ مضمون نتيجة العملية وهي القتل ، وصاغ عجبه لضيق الأرض بهما وهما أخوان اثنان فقط ، وإسرائيل غير موجودة لتفرق بينهما :

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٢٦_٣٢٨.
(٢) سورة الإنشراح:١.
(٣) سورة الروم:٣٨.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٣٩.
(٥) سورة المائدة:٢٧_٣٠.

اثنان لا سواكما، والأرض ملك لكما
لو سار كل منكما بخطوه الطويل
لما التقت خطاكما الا خلال جيل
فكيف ضاقت بكما فكنتما القاتل والقتيل
قابيل..يا قابيل
لو لم يجيء ذكركما في محكم التنزيل
لقلت:مستحيل:
من زرع الفتنة ما بينكما
ولم تكن في الأرض إسرائيل

وفي قصيدته (أرجوزة الأوباش) [1]، يستلهم آيتين قرآنيتين بتغيير يسير هما قوله تعالى: (...يَاْ أُولِيْ الأَلْبَابِ ...) [2]، فيستخدمها بتغيير يسير هو إخراجها من سياقها القرآني الدال على آية معينة واستخدامها بوصفها تركيبا قرآنيا:

مواعظ الأرباب:
قل يا أولي الألباب
قصوا من الجلباب

وقوله تعالى: (... وَتَزَوَّدُواْ فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَى وَاتَّقُونِ يَا أُوْلِي الأَلْبَابِ...)[3] ، ولكنه يدخل في سياق آخر يضاد سياقه القرآني في كونه خير الزاد، فيصبح بالكذب يزاد :

وواعظ المزاد
يغلب شهرزاد
فإن خير الزاد
بالكذب يستزاد

فقد غيّر (التقوى) من خلال حذفها ، ووضع سياقا مكانها ، فتغيّر المعنى ، كذلك تغير في قصيدته (رقابة ذاتية)[4] ، التي يتحدث فيها عن مخاطبته الرئيس ومناجيا نفسه من خلال ذلك الحديث ناهيا إياها عن نعته بأية صفة،وكأنه يستعمل الشيزوفرينيا الأدبية ، حيث يظن السامع انه يخاطب غيره لكنه يخاطب نفسه:

لا تطلق الصوت سدى
الشيء هذا لا ينادى بفم
فاخفض جناح الفم وارفع اليدا

وقد ابتعد عن الكناية القرآنية الواردة في قوله تعالى : (وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ...)[5]، الواردة في سياق بر الوالدين، والمراد التواضع والتودد والعناية والرعاية وما إلى ذلك من معان

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٥٦_٣٥٧.
(٢) سور البقرة:١٧٩،والزمر:٩،وآل عمران:٧ وغيرهن.
(٣) سورة البقرة:١٩٧.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٤٣_٤٤٤.
(٥) سورة الإسراء:٢٤.

متحصلة ، بينما في النص الشعري يعني (الخفض) يعني الإلغاء والتبديل والاستعاضة عن الفم باليد ، وبهذا غيّر في المعنى ، وأعطى النص مدّا قرآنيا معنويا أغنى النص ولكن من كبير فائدة، وقد حذف ما يتعلق بالوالدين مثل (لهما) وبدل بـ (الذل) (الفم).

وقد يمتص أسلوبا يسيرا من آية قرآنية ، فيدل على انه تريب قراني ،وان كان لا يختزن على معنى كبير، ولكنه يبقى يشير إلى مصدره القرآني في قوله تعالى: (وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى الْهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنَ الْغَائِبِينَ) (١)، فاخذ صيغة الاستفهام تلك في قصيدته (ثمن الكتابة)(٢):

أيتها الأسلاك
أين ارتحلت عن متنك الأطيار؟
أيتها الدروب..
مالي لا أرى
فوقك طيف المار؟

وان كان ثمة تغيير ففي تغييره (الهدهد) المفعول بـ(طيف المار)، وهو تغيير طفيف يشبه تغيير الامتصاصي في قصيدته (الفقير الغني)٣: **ليت شعري..**

لم إصراري على (النقطة)
والأنهار من حولي تجري

وهو استلهام لقوله تعالى : (وبشّر الذين آمنوا وعملوا الصالحات بان لهم جنات تجري من تحتها الأنهار) (٤)،ولكن ظرف المكان غُيّر من (تحت) إلى (حول)، وغيّرت الأنهار إلى انهار دالة على معنى انهار البترول، ويمزج في قصيدته (حسب الأصول) (٥)، بين آيتين كريمتين؛ أولاهما: قوله تعالى: (وَمَا مُحَمَّدٌ إِلاَّ رَسُولٌ...)(٦)، وأخراهما قوله تعالى:(إِنِّي لَكُمْ رَسُولٌ أَمِينٌ)(٧)، فيخرج بحصيلة(وما أنا إلا رسول) الدالة على عدم مسؤولية الحامل شيئا من المسؤولية عندما يأتيه السعد فيتفاجأ بمقدمه وقوله: **ما انا الا رسول**

ظلك (النحس)يقول
اهله اليوم على وشك الوصول
وهو مضطر لأن يأتي بهم
حتى يوافيك على موعد
حسب الأصول

---

(١) سورة النمل:٢٠.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٤٥_٤٤٧.
(٣) المصدر السابق : ٤٥٠
(٤) سورة البقرة:٢٥.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٥٨_٤٥٩.
(٦) سورة آل عمران:١٤٤.
(٧) سورة الشعراء:١٠٧،و ١٢٥،و١٦٢.

وقد يغيّر الشاعر سياق الآية الكريمة من المخاطب الى المتحدث اذا كان هو الراوي السارد للقصيدة وذلك ما فعله في قصيدته (البرج المفقود) [١]:

أي مولود أنا ؟
موتي وميلادي سواء!
أنا لا املك لي فجا من الارض
ولا املك برجا في السماء!

فقد تحدث عن عدم امتلاكه البرج والفج في حين في السياق القرآني قبل امتصاصه وتغييره في قوله تعالى : (وَلاَ تَمْشِ فِي الأَرْضِ مَرَحاً إِنَّكَ لَن تَخْرِقَ الأَرْضَ وَلَن تَبْلُغَ الْجِبَالَ طُولاً) [٢]، وقد غيّر المعنى وتغيّر من (لا تمش في الأرض مرحا) إلى(أنا لا املك لي فجا من الأرض)، كما تغيّر معنى وتركيب (ولن تبلغ الجبال طولا)إلى الارتفاع أيضا ولكن إلى السماء لا الجبال وقد أفاد القصيدة، وقد يشير إلى موضع قرآني بعينه من خلال لفظة واحدة نستطيع أن نقول:إنها لفظة قرآنية واحدة، لكنها سحبت النظر إلى النص القرآني عندما يذكر(الوتين)بقوله في قصيدته(مجهود حربي) [٣]:

وأبي الحافي المدين
أبي المغصوب من أخمص رجليه
إلى حبل الوتين
ظل _لا يدري لماذا_
وحده
يقبض باليسرى ويعطي باليمين
نفقات الحرب والغوث
بأيدي الخلفاء الراشدين

وهو إشارة إلى قوله تعالى : (ثُمَّ لَقَطَعْنَا مِنْهُ الْوَتِينَ) [٤]،فغيّر السياق واخذ (الوتين)فقط، ويستلهم قوله تعالى : (إِنَّ مَثَلَ عِيسَى عِندَ اللهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِن تُرَابٍ ثِمَّ قَالَ لَهُ كُن فَيَكُونُ) [٥]، في قوله في قصيدته (العهد الجديد) [٦]:

كلنا من آدم نحن
وما آدم إلا من تراب
فوقه تسرح ..قطعان الذئاب

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٦٧_٤٧٠.
(٢) سورة الإسراء:٣٧.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٧٨.
(٤) سورة الحاقة:٤٧.
(٥) سورة آل عمران:٥٩.
(٦) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٨٠_٤٨٢.

ويبدو انه لا تغيير أصاب الآية القرآنية سوى حذف ما يتعلق بعيسى عليه السلام ، وكذلك قضية (كن فيكون)، واستبقى عملية كون آدم من تراب ؛ لذلك من المألوف أن تسرح فوقه قطعان الذئاب؛ لأنها تسير فوق التراب.

المبحث الثالث : القرآنية غير مباشرة محورة

١ـ ثريا النص :

تعد خاصية امتصاص القرآنية غير المباشرة المحورة امتصاصاً خاصاً ، لأنه لا يحيل على آية بعينها ، بل على معان ربما تكون مجلوبة من آيات مختلفة متعددة ، أو إنها اخذ قرآني بعيد تستطيعه براعة المبدع ، وقد وردت في شعر مطر ثماني مرات في قصائده : (ثورة الطين)(١) ، و(الجزاء)(٢) ، و(ليس بعد الموت موت)(٣) ،و(صلاة في سوهو) (٤)، و(عقوبة إبليس)(٥)، و(الحميم)(٦) ، و(الطوفان)(٧).

ففي قصيدته (ثورة الطين) يمتص مضمون آية قرآنية في قوله تعالى : (هُوَ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن طِينٍ ثُمَّ قَضَى أَجَلاً وَأَجَلٌ مُّسمًّى عِندَهُ ثُمَّ أَنتُمْ تَمْتَرُونَ)(٨) ،يقول:

وضعوني في إناء
ثم قالوا لي : تأقلم
وأنا لست بماء
أنا من طين السماء
وإذا ضاق إنائي بنموي
يتحطم
....
خيروني بين موتٍ وبقاءٍ بين أن أرقص فوق الحبل
أو ارقص تحت الحبل
فاخترت البقاء
قلت :أُعَدم
فاخنقوا بالحبل صوت الببغاء
وأمدّوني بصمت أبدي يتكلم

وتظهر القصيدة بالطرح الثوري الذي اختاره الشاعر الذي فضل الموت الناطق على الحياة الساكنة المكررة لما يقوله الفارغون المخيّرون ، وهو بهذا الامتصاص لم يدع الآية القرآنية تمتد

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:١٧.
(٢) المصدر السابق:٢٥.
(٣) السابق:١٢٥.
(٤) السابق:١٤٦.
(٥) السابق:٢٨٤.
(٦) السابق:٣٤٤.
(٧) السابق:٤٠٦.
(٨) سورة الأنعام:٢، وسور المؤمنون:١٢، والسجدة:٧، والصافات:١١،وص:٧١_٧٦.

على مساحة شاسعة في القصيدة :لكنها أخذت شطراً واحداً دلل على ارتباط القصيدة بثرياها ، ولكنه لم يدل على وجود علاقة وطيدة بين الثريا والقصيدة ؛لأن القصيدة عبارة عن تخيير بين الموت والحرية والحياة والعبودية ، فأختار أولاهما خير له من أن يصبح بهلواناً يرقص فوق حبال السلطان وقد جاءت الآية الممتصة في القصيدة عبارة عمّا يمكن أن نسميه حسن التعليل كما يفعل الشعراء العرب القدامى؛لأن الإناء المفترض لا يسع الشاعر ، لأنه من طين السماء وإذا نما فسيتحطم هذا الإناء ؛ لعدم محدودية المبدع وعدم استعداده للتأقلم كبهلوان أو ببغاء .

وفي ثرياه الثانية (الجزاء)[١] ، التي تمتص الآية القرآنية في قوله تعالى: (...فَمَا جَزَاء مَن يَفْعَلُ ذَلِكَ مِنكُمْ إِلاَّ خِزْيٌ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَيَوْمَ الْقِيَامَةِ يُرَدُّونَ إِلَى أَشَدِّ الْعَذَابِ وَمَا اللّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ...)[٢] ، يحاول أن يصوغ قصيدته كلها ضمن هذا الإطار ولا يتعدى ثريا نصه ، ويدور مدارها من خلال عقد مقارنة بين بيئتين وسياستين عاشاهما الشاعر من العراق إلى الكويت إلى بريطانيا[٣] ،وما بين هذين العالمين من اختلاف في الأصعدة المختلفة صُدِمَ فيه الشاعر فقال :

في بلاد المشركين
يبصق المرء بوجه الحاكمين
فيجازى بالغرامة
ولدينا نحن أصحاب اليمين
يبصق المرء دماً
تحت أيدي المخبرين
ويرى يوم القيامة
عندما ينثر ماء الورد والهيل
-بلا إذن –
على وجه أمير المؤمنين

ويبدو أن السخرية ما زالت وسيلة يلجأ إليها الشاعر من خلال قوله ممتصاً آية قرآنية أخرى على الرغم من مساحة القصيدة الصغيرة بقوله :ولدينا نحن أصحاب اليمين التي يمتصها من قوله تعالى : (وَأَصْحَابُ الْيَمِينِ مَا أَصْحَابُ الْيَمِينِ. ..)[٤] ، وقد جاء الامتصاص الآخر تعميقاً للامتصاص الأول الذي بدأ من الثريا وسيطر على القصيدة كلها ، إذ قدم الشاعر معادلاً معنوياً للجزاء بطريقتين من تغير المكان وتغير الجزاء جراء ذلك وكما يأتي :

المكان	العمل	الجزاء

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٥.
(٢) سورة البقرة:٨٥.
(٣) ينظر عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر،كمال أحمد غنيم، منشورات ناظرين،مطبعة ستارة،٢٠٠٤: ٥٤_٥٨.
(٤) سورة الواقعة:٢٧_٣٤.

في بلاد المشركين	يبصق المرء بوجه الحاكمين	فيجازى بالغرامة
ولدينا نحن أصحاب اليمين	ينثر ماء الورد	يبصق المرء دماً تحت أيدي المخبرين
(يقصد المسلمين)	والهيل بلا إذن	
	على وجه أمير المؤمنين	

ويلاحظ ان اختلاف المكان يرافقه اختلاف الفعل ففي ارض المشركين يبصق وفي ارض المسلمين ينثر ماء الورد ولكن الجزاءين يختلفان ضدّيّاً أيضا .

وليس بخاف أسلوب السخرية والتكهم في ذلك ، فهو (يرى :أن سخريته غير مستغربة ، ذلك انه من خلال استقرائه لواقع شرائح المجتمع وجد أنّ من يحسنون السخرية والإضحاك هم أكثر الناس امتلاء بالحزن ، فضحكه ضحك مرّ من شدة البكاء) [١].

وفي ثرياه الثالثة (ليس بعد الموت موت)[٢] ،يتشرب مضمون الآية القرآنية في قوله تعالى :(إِنَّهُ مَن يَأْتِ رَبَّهُ مُجْرِماً فَإِنَّ لَهُ جَهَنَّمَ لَا يَمُوتُ فِيهَا وَلَا يَحْيى)[٣] ، التي حاول أن يشيع خيوطها داخل النص الممتص ، وكذلك حمل العنوان معنى آية قرآنية أخرى في قوله تعالى:(لَا يَذُوقُونَ فِيهَا الْمَوْتَ إِلَّا الْمَوْتَةَ الْأُولَى ...)[٤] ، وقد أَخّر الشاعر ثرياه الشعرية في قصيدته ولم يطلق لها العنان في المقطعين الأولين اللذين اخذ فيهما يغرق في وصف حال الذين نطق باسمهم والذين يظهر أنهم الشعب بعامته الذي استخدم الضمير(نا) للتعبير عنهم في القصيدة كلها ، يقول :

نحن في أوطاننا صرنا سبايا
ومطايا للمطايا
وعراة في العراء
وجياعاً فقراء
غير أنا
ننزف الثروة والزاد لأصحاب الحوايا
ولأصحاب الثراء
وكفاهم رحمة
أن يتركوا من دمنا فينا ..بقايا
وكفاهم كرماً
أن يمنحونا الذل مجّاناً
وان يحتسبوا القهر عطايا
وكفاهم رقة
أن يمنحونا حق تقرير البكاء

---

(١) عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر:٤٨.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:١٢٥_١٢٧.
(٣) سورة طه :٧٤.
(٤) سورة الدخان:٤٦.

وكفاهم عزة في ظلهم
أنّا تقدمنا كثيراً للوراء

وواضح ضمير المتكلمين في (أوطاننا ، وصرنا ، ودمنا ، وفينا ، ويمنحونا ، وتقدمنا) دلالة على تعبيرهِ بلسان أبناء جلدته وقومه . ويبدو أن هذا المقطع عبارة عن مدخل تعليلي لما سيصل إليه في مقطعه الأخير المرتبط بثرياه ، وكذلك مقطعه الثاني لا يختلف كثيراً عن الأول ، يقول :

نحن في أوطاننا
نغرق في بحر لظى
لكننا نحلم بالدفء
ونشتاق إلى بعض الضياء
وعلى أجسادنا
نحن التقاة الشرفاء
تقطع النيران أميالا
لكي تدفىء أجساد البغايا
ولكي تغدو سلاحاً
يحرس الجزار من كيد الضحايا
فعلى رغم سواد الوجه منا
لم يزل بيت اله الخلفاء
ابيض الوجه .. صقيلاً كالمرايا
لم يزل يُغسل بالزيت
على أيدي الرعايا
لم يزل يُمسح يومياً
بآلاف القضايا
وبما يهرقه "الأشراف"
من ماء الحياء
وعلى حمّارة القيظ
برمضاء الخطايا
وعلى رنة ناقوس الرزايا
فوق آبار الشقاء
لم يزل يرقد بيت الله
محزوناً ..جريح الكبرياء
لم يزل مرتدياً ثوب حدادِ
لم يزل تغسله منا دموع ودماء

ولم يزل يحافظ على صيغة الجمع للمتكلمين ، وقد خصص مسرح أحداثه في الوطن العربي وبخاصة في ارض البيت الحرام المتشح بالسواد حداداً في نظر الشاعر .

ونبرة المأساة في تصاعد بخط مائل نحو قمة ما من خلال معاني القهر والظلم واستلاب الارادات وحزن المقدسات واليأس الذي وصلت إليه الجماعة من خلال صوت شاعرهم الذي بدأ مقطعه الأخير بمثل بقوله :

بلغ السيل الزبى
ها نحن والموتى سواء
فاحذرونا يا خلفاء
لا يخاف الميِّتُ الموَت
ولا يخشى البلاء
قد زرعتم جمرات اليأس فينا
فاحصدوا نار الغناء
وعلينا ..وعليكم
فإذا ما أصبح العيش
قريباً للمنايا
فسيغدوا الشعب لغماً
وستغدون شظايا

وهذه هي قمة الخط المائل الذي وصل إليه التصاعد الشعوري من خلال حشد مجموعة الأعمال القاهرة والمحبطة في المقطعين الأولين اللذين تجسدا في النهاية التي رجعت بالقصيدة إلى ثرياها المرتبطة معنوياً بها في المقطع الأخير على أن هذا المقطع جاء نتيجة لما تقدمه ، والثريا هنا تتكرر باختلاف في التركيب ومحافظة على المعنى (ليس بعد الموت موت) في الثريا (لا يخاف الميت الموت) في القصيدة مع الحفاظ على النفي في الحالتين ونستطيع القول إن هناك تلاحماً بين الثريا والقصيدة الموتية التي انتهت بنهاية انفجارية جماعية لأن العيش أصبح قريباً للمنايا ولم يعد ثمة فاصل كبير.

أما في ثرياه الرابعة (صلاة في سوهو)[١] ، فلم يزل البيت الحرام الذي أورده في قصائد السابقة مسيطراً عليه ، لأنه يدور في الشيء الواحد أو المعنى الواحد من عدة وجوه ، ويعالجه بعدة طرق كما سيمر بنا.

والصلاة هي رمز الجانب الروحي فينا ، هي الورود التي تنبت في النفس الإنسانية من أثر اتصالها بالمنابع الأزلية الجميلة منابع الله ، وهي مقرونة بالثورة ، لأن الإنسان الذي يصلي صلاة كاملة الأبعاد شاسعة التطلعات ، هو الإنسان الذي يعرف الرفض الحق والثورة[٢] ، لكن الشاعر يمتص

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:١٤٦_١٤٨.

(٢) ينظر للصلاة والثورة،نازك الملائكة،دار العلم للملايين،بيروت،ط١ ،١٩٧٨:المقدمة:٨_٩.

الخاصية الدينية الروحية للصلاة من خلال قدسيتها ثم يبين البون الشاسع بينهما حين يتغير مكانها فتتغير الصلاة كلها .

ولعل ثمة مفارقة في ثريا قصيدته واستغراب بين الصلاة وسوهو ، وان لم يكن للصلاة مكان خاص بها ، يقول :

أبصرت في بيت الحرام
خليفة (البيت الحلال)
متخففاً من لبسه زُهداً
فليس عليه من كل الثياب
سوى العقال
ولو أقتضى حكم الشريعة خلعه
لرمى به
لكنه ..شرف الرجال
ورأيته يتلو على سمع الموائد
ما تيسر من لآلي

وقد استخدم التورية في (بيت الحرام) دلالة على البيت الحرام الذي أسبغ الله عليه الحرمة وهو الكعبة وبين بيت الحرام أي البيت الذي يفعل فيه الحرام وهي استعارة مرشحة دلالتها أن الخليفة كان عارياً من لبسه سوى العقال ، فالشاعر قد وضح دلالة المعنى الثاني وهو كون البيت بيت حرام وموبقات لا البيت الحرام المقدس ويستمر في سرده ..

من بعدما صلى صلاة السهو
في "سوهو"
على سجادة مثل الغزال
تنساب من فرط الخشوع
كحية فوق الرمال
تنأى
فيلهج بالدعاء لها
تعالي
تدنو ..
فيشعره التقى بالإحولال

ويؤيد فكرة الترشيح أيضا كون هذه الصلاة على سجادة ولكنها ليست تلك السجادة القماشية ، لأنها تنساب كحية ويخاطبها فتأتيه ، لأنها امرأة ما، يلهج بالدعاء ، والدعاء هنا تورية أيضا ، لأنه دعاء لها بالاقتراب ، وليس دعاء السماء ، وما يعمق تلك الفكرة كون تلك المراة عارية ينظر إلى ثدييها ، وما زال يسخر منه الشاعر من خلال كلمة "الدعاء" وكذلك "قبلة" ، يقول :

ويرى عليها قبلتين
فقبلة جهة اليمين

وقبلة جهة الشمال
وتهزه التقوى
فيسجد باتجاه القبلتين
فمرة للابتهال
ومرة للإهتبال

ويوظف الشاعر الإمكانيات اللغوية مع تغير المعنى في كلمتي (الابتهال والاهتبال) المكونتين من نفس الحروف مع تغير مواقعها وتغير معانيها تبعا لذلك .

والقصيدة محافظة على سردها الانفرادي على لسان الشاعر بطريقة الراوي العليم الذي بدأ بالفعل (أبصرتُ) المقرون بتاء الفاعل المتحدث ، يقول :

لما رأى في مقلتي شرر انفعالي
قطع الفريضة عامداً
وأجاب من قبل السؤالِ
على سؤالي :
قد حّرم الله الربا
لكنني رجل
أوظف (رأس مالي)
مابين أجساد القصار
وبين أجساد الطوال
يا صاح
إن الفتحَ منهجنا الرسالي
أدري بأن الفتح يهلك صحتي
أدري
بأن السهد يذبل مقلتي
لكن من طلب العُلا
سهر الليالي

وقد امتص آية قرآنية أخرى في قوله : قد حّرم الله الربا ، من أقواله تعالى:(.... وَأَحَلَّ اللّهُ الْبَيْعَ وَحَرَّمَ الرِّبَا ...) [١] ، وكذلك امتص في قوله : ورايته يتلو على سمع الموائد ، من قوله تعالى: (هُوَ الَّذِي بَعَثَ فِي الْأُمِّيِّينَ رَسُولاً مِّنْهُمْ يَتْلُو عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ ...)[٢] .

ويظهر أن القصيدة قامت على التوريات المستعملة فيها في قوله : لكنني رجل أوظف (رأس مالي) ؛ لأن رأس المال هنا يعني الأموال المستعملة في التجارة ، ويعني ايضاً العضو الذكري للرجل في اللهجة العامية العراقية ، وما يرشح ذلك هو توظيفه بين أجساد القصار وبين أجساد الطوال .

(١) سورة البقرة:٢٧٥.
(٢) سورة الجمعة:٢، وسورتي الطلاق:١١، والبينة:٢.

أما التورية الأخيرة في قوله : إن (الفتح) منهجنا الرسالي والفتح هنا هو الفتح القديم للمدن والأمصار في تاريخ الإسلام والفتح أي ملامسة النساء الذي يرشحه قوله :أدري بأن الفتح يهلك صحتي ، أدري بأن السهد يذبل مقلتي ، وينهي قصيدته بتناصه مع بيت شعري أصبح مثلاً فيما بعد كما سيمر بنا في محله.

ويظهر أن الثريا عبرت عن القصيدة كلها من خلال المفارقة التي ساقها للصلاة في كونها في سوهو ، وقد أتى بمعظم أفعال الصلاة مبثوثة في قصيدته مثل : يتلو ، يلهج بالدعاء ، يسجد، وفي ثرياه الخامسة (عقوبة إبليس) [1]، التي يستوحيها من قصة إبليس في القرآن الكريم وبخاصة في قوله تعالى: (وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلاَئِكَةِ اسْجُدُواْ لآدَمَ فَسَجَدُواْ إِلاَّ إِبْلِيسَ ...)[2] ، يحاول أن يدور في فلك تلك العقوبة ؛عقوبة الكفر وما تبعها من طرده من الرحمة ، ويقول :

طمأن إبليس خليلته
لا تنزعجي يا باريس
إن عذابي غير بئيس
ماذا يفعل بي ربي في تلك الدار ؟
هل يدخلني ربي ناراً ؟
أنا من نار هل يبلسني ؟
أنا إبليس
قالت :دع عنك التدليس
أعرف أن هراءك هذا للتنفيس
هل يعجز ربك عن شيء ؟؟
ماذا لو علمك الذّوق ،
وأعطاك براءة قديس
وحباك أرق أحاسيس
ثم دعاك بلا إنذار ..
أن تقرأ شعر أدونيس ؟

ويظهر أن القصيدة عبارة عن محاورة بين الزوج وزوجه ، ويبدو ذلك من خلال حديثه وخطابه لها ومن خلال (قالت) ، ويبدو أيضا أنه استمد قصة قصيدته من امتصاص الخلفية القرآنية لقصة إبليس وحكايته المشهورة مع آدم وزوجه [3] ، وكذلك القصة مشهورة في الموروث الحكائي العربي عن قصة ادعاء احدهم : انه إذا كان إبليس من نار فكيف يعذب بها وما فعله احدهم بهذا المدعي من ضربه بحجارة وقال له :انك تألمت وعذبت بالطين مع انك مخلوق من طين وكذلك إبليس والنار .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٨٤_٢٨٥.
(٢) سورة البقرة:٣٤.
(٣) ينظر سورة البقرة:٢٥_٢٦.

لكن المحسوب للشاعر انه ابتكر لإبليس عقوبات وعذابات جديدة غير مدعياته بكونه من نار وكونه إبليس فلا تغره النار ولا الابلاس ، ومن تلك الطرق الحديثة ما جاء على لسان زوجة إبليس :(ماذا لو علمك الذوق وأعطاك براءة قديس) ، وكذلك :(حباك أرق أحاسيس ثم دعاك بلا إنذار .أن تقرأ شعر أدونيس)، وهو ينبز الشاعر العربي المعاصر والناقد علي احمد سعيد .

وفي ذلك دلالة على أن العقوبات من الممكن أن تكون عصرية ابتكرها الشاعر ؛ لأن الصبر صبران : صبر على ما تحب وصبر على ما تكره ، وهذا ما اقترحه الشاعر عقوبة جديدة لإبليس ، وهي عقوبة ذوقية فنية راقية ، وقد دارت قصيدته في فلك ثرياه ولم تتعداها ، ولكنها لم تتقيد بالجو القرآني للعقوبة ، بل أضافت عليه مقابلاً جديداً بشرياً لرؤية الشاعر للعقوبة وبلغة بسيطة وألفاظ سلسلة بعيدة عن التعقيد .

أما ثرياه السادسة (الحميم)[1] ، التي يمتص فيها من الآية القرآنية الكريمة في قوله تعالى : (... وَالَّذِينَ كَفَرُواْ لَهُمْ شَرَابٌ مِّنْ حَمِيمٍ وَعَذَابٌ أَلِيمٌ بِمَا كَانُواْ يَكْفُرُونَ)[2] ، فقد قدم الشاعر فيها معادلاً شعورياً لهذا المعنى من خلال بناء القصيدة القائم على الضربة الأخيرة في الشطر الأخير كما هو ديدنه في قصائد كثيرةِ من شعره ؛ فقد كانت الاشطر السابقة على الشطر الخاتم كلها تشويقاً وتعميقاً لمعنى أخّره الشاعر للنهاية ؛ ليرسم ذلك العذاب الحميم ، والحب القاتل ، يقول :

حين أطالع اسمه..تنطفيء الأحداق
وحين أكتب اسمه ..تحترق الأوراق
وحين أذكر اسمه ..يلذعني المذاق
وحين اكتم اسمه..أحس باختناق
وحين انشر اسمه ..تنكمش الآفاق
وحين أُطبق اسمه ..ينطبق الإطباق
يا للأسى منهُ؛عليه ، دونه ، فيه ، به !
كم هو أمر شاق
أن احمَل العراق

على أن التكرار الموجود في القصيدة جاء نتيجة لحاجة نفسية استدعته ؛ لأنَّ اللازمة التي مع المكرر تتغير بتغير الفعل المصاحب للمكرر ، والتأثر بالقرآن بعيد المنال.

ولا يفوتنا القول أن ثرياه من الممكن أن تتحمل معنى آخر هو معنى الحميمية وهو درجة من درجات الحب ، وتكون بذلك خارجة عن الثريا القرآنية ؛ولكننا وجدنا أنها اقرب للمعنى القرآني ؛

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٤٤_٣٤٥.
(٢) سورة يونس:٤.

لذلك رجحناها ، علما أن هناك (اشتراكا) في المعنيين فالحميمية في كليهما هي نوع من أنواع العذاب ولكن باختلاف الطريقة والدرجة .

في ثرياه السابعة والأخيرة (الطوفان) [(١)] ، تحمل المعنى آيتين قرآنيتين في قوله تعالى : (فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الطُّوفَانَ وَالْجَرَادَ وَالْقُمَّلَ وَالضَّفَادِعَ وَالدَّمَ آيَاتٍ مُّفَصَّلاَتٍ فَاسْتَكْبَرُواْ وَكَانُواْ قَوْماً مُّجْرِمِينَ)[(٢)] ، وقوله تعالى : (وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحاً إِلَى قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَاماً فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ)[(٣)] ، يحاول أن يضع الثريا معادلاً نفسياً لما يجول في نفسه من فخر واعتزاز وعلو لا يضاهيه إلا الطوفان الذي يفور في داخله ، ويظهر أن القرآنية لم تتشرب القصيدة ولا توجد كبير علاقة لما يدور في القصيدة بما يتضمنه الطوفان بمعناه القرآني –التاريخي .

وإذا تتبعنا القصيدة نجده يعقد مقارنة بينما حطّمه ويحطمه على الرغم من صغره في كل المقاسات ، إلا انه يهدّ كبرهم وكبرياءهم ، يقول :

أنتم بأعلى شرفة
أنا بأدنى حفرةْ
انتم لديكم معول
أنا لدي ابرةْ
لكم لهيب مدفع ..ولي وميض فكرةْ
فلنرَ .أنتم أم أنا
من سوف يبلغ المُنى ؟
ولنر ..في أي يدٍ
سوف تكون القدرة ؟
في عالم أعراضُهُ
معروضة للأجرة
يمكنكم أن تشتروا
بالمال.. كل نبرةْ
ولكن يراعي الذي
يشرب مني حبرةْ
سوف يبث صرختي
في صمت كل قطرةْ
وسوف ينهض الصدى
منها ..بكل ذرّةْ
وصوتُ كلِّ ذرّةْ
سوف يكون ثورةْ

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٠٦_٤٠٧.
(٢) سورة الأعراف:١٣٣.
(٣) سورة العنكبوت:١٤.

. . .

قد قام سد مأرب
وأقعدته فأرةْ
فأي سد عندكم
يملك سد الثّغرةْ
أمام نفس حرّةْ

٢-البنية الرئيسة :

هي إنتاجية تتحقق (باتكاء النص الشعري على النص القرآني على نحو لايميل إلى المحافظة على البنية التعبيرية القرآنية ، إذ يذوب النص القرآني في النص الشعري وربما تضيع المعالم الشكلية(اللفظية) للنص السابق ، ويتم إخضاعها إلى النسق الشعري الجديد)[١]، فتتماهى الأصول وتندمج بالإبداع الجديد (الذي يدخل في علاقة "تعالق " مع النص القرآني ، إذ يتماهى النص الداخل في النص المستقبل ، على هيأة تعيق عملية الترابط التناصية بين المرجع والنص الشعري قرائياً)[٢] .

وتحتاج عملية الالتفات والفرز في هذا النمط إلى قارىء فطن يقظ يستطيع اكتشاف جذور تلك الاستلهامات غير السطحية وغير المباشرة من خلال فطنته وخبرته ،ودرايته بالنص السابق –القرآن–والنص اللاحق –القصيدة .

كما يدل هذا النمط على قدرة المبدع –الشاعر–على استلهام الخاصية القرآنية بطريقة فنية تبعده عن الآليتين سابقتي الذكر في المبحث الأول والثاني .

إن عملية قراءة النص المستوحي على وفق هذه الآلية يعني عملية مشاركة القارىء المبدع في إنتاج النص من خلال استجلابه للنص القرآني كقوله تعالى : (وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِفَتَاهُ لَا أَبْرَحُ حَتَّى أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُباً)[٣] ، في قول الشاعر في قصيدته(عقوبات شرعية)[٤] :

أمر الوالي بإعدامي
لأني لم اصفق
-عندما مّر-
ولم اهتف
ولم أبرح مكاني

---

(١)التناص في شعر حميد سعيد،يسرى خلف حسين، رسالة ماجستير،اشراف د.ابتسام عبد الستارمحمد ،كلية التربية ابن رشد ،جامعة بغداد،٢٠٠٢: ٢٨.
(٢) القرآنية في شعر الرواد:٥٤.
(٣) سورة الكهف:٦٠.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:١٢.

فالظاهر أن العلاقة غير كبيرة بين النص وغير ظاهرة وغير مباشرة ، بل شديدة الابتعاد عن الملاحظة ، لكن ذلك لا ينفي وجود الوشائج بين النصين من خلال (لا ابرح) قرآنياً ، (ولم أبرح) شعرياً ، مع ملاحظة تغير أداة النفي من (لا) إلى (لم) ،وان كانت مفردات جاهلية ايضا.

فإذا عكسنا الطريقة وقدمنا ذكر القصيدة على النص القرآني فسوف نلاحظ اللأي الذي يلاقيه القارىء والباحث ، ففي قصيدة (الحبل السري) [1] يقول:

أدري بأنّ الثار
سحابة تحبل بالأعذار
سيزأر الرعد..ولكن بعده
ستهطل الأمطار
صمنا مدى الدهر
وصومنا ظل هو الإفطار

فالقرآنية غير المباشرة المحورة قد ظهرت على سطح النص بشكل لا يسيطر على البنية التعبيرية ف (السحاب ، والرعد ، والصيام) تعد رؤوساً اشارية غير أنها لا تحيلنا إلى نص قرآني معين / ومع هذا فهي تخص المعجم القرآني وقد اشتركت فيها غير آية واحدة وهذا راجع إلى قدرة الشاعر على دمج البنى القرآنية وصياغتها من جديد بما يتلاءم ونصه الشعري .

ولكن تلك الآلية قد تكون بطريقة اقل ابتعاداً عن الوضوح ؛فليس هنالك مقياس رقمي سوى منهج التبانن الذي قد يعتمد في بعض الأحيان على أشياء يحكمها التذوق أكثر من أي شيء آخر ، وفي هذه الحال يكون الوصول إلى مرجعية النص ومورده أسهل ، ولكنه لا يخرج عن هذه الآلية ، يقول في القصيدة نفسها :

لا ترجموا زانية ثابتة العهر
بل وفروا الحجارة
لحبلها السري

وهو امتصاص غير مباشر لقوله تعالى : (الزَّانِيَةُ وَالزَّانِي فَاجْلِدُوا كُلَّ وَاحِدٍ مِّنْهُمَا مِئَةَ جَلْدَةٍ ...)[2] ، وربما خلط هذا المفهوم بما أُثر عن حادثة مريم المجدلية التي أرادوا رجمها بعد خطيئتها ، فقال لهم المسيح عليه السلام : من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر فامتنع الجميع وتابت وصارت من الزاهدات[3] .

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:١٤.
(٢) سورة النور:٢.

(٣) ينظر: شخصية الرسول محمد ص في الشعر العربي الحديث في العراق بين جيلين ،عبدالمنعم جبار عبيد ،رسالة ماجستير،اشراف د.ابتسام عبدالستار محمد، كلية التربية ابن رشد ،جامعة بغداد،١٩٩٨: ١٥١ومصدره.

ويقول في قصيدته (احبك)[١] :

يا وطني ضقت على ملامحي
فصرتَ في قلبي
وكنت لي عقوبة
وأنني لم اقترف سواك من ذنب
...
طردتني
فكنت أنت خطوتي
وكنت لي دربي
وعندما صلبتني
أصبحت في حبّي
معجزة
حين هوى قلبي ..فدى قلبي!

فالشاعر يعمد إلى إدخال ألفاظ قرآنية بصورة جزئية لا تسيطر على النص بأكمله ،وهو على نحو التناص الجزئي وهو (ان النص اللاحق يحمل جزءاً من ملفوظات النص السابـق ، ويكون الحيز الذي يشغله النص السابق في بنية النص اللاحق ضيقاً ، وهيمنته على النص اللاحق محدودة) [٢] وهذا واضح في نصه الشعري وفيه تناص مع قوله تعالى: (وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ ...)[٣] ، والتناص في قوله : **وعندما صلبتني** .. . ، وكذلك في قوله : **سامحك الله على صلبي**

وتندرج ضمن هذه الآلية أيضا إشاراته إلى ألفاظ قرآنية غير مخصوصة بآية معينة ولكنه يستقيها من الجو القرآني العام في قصيدته (شكوى باطلة) [٤]:

بيني وبين قاتلي حكاية طريفة
فقبل أن يطعنني
حلفني بالكعبة الشريفة
أن اطعن السيف أنا بجثتي
فهو عجوز طاعن وكفه ضعيفةْ
حلّفني أنْ احبسَ الدماء
عن ثيابه النظيفةْ
فهو عجوز مؤمن
سوف يصلي بعدما يفرغ من
تأدية الوظيفة

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٣١.
(٢) التناص في شعر العصر الأموي،بدران عبدالحسين حمود البياتي ،أطروحة دكتوراه،اشراف د. عمر الطالب، كلية الآداب،جامعة الموصل، ١٩٩٧ :٦٨.
(٣) سورة النساء : ١٥٧.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣٥.

ومن تلك الألفاظ (الكعبة ، مؤمن ، يصلي)وان كانت لا تعني تناصا مطلقا.

وقد يكثف الشاعر تلك الاستلهامات البعيدة على وفق الآلية القرآنية نفسها في قصيدة واحدة كما فعل في قصيدته (انحناء السنبلة)[١] ، التي يستلهم فيها قوله تعالى : (وَلَقَدْ خَلَقْنَا الإنسَانَ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ)[٢] ، وقوله تعالى (إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا)[٣] ، وقوله تعالى: (... وَيُرْسِلُ الصَّوَاعِقَ فَيُصِيبُ بِهَا مَن يَشَاءُ ...)[٤] ، ولكن نجاحه موقوف على توزيعه تلك الموارد بطريقة ذكية على المساحة الشعرية وعلى وفق احتياج المعنى لذلك ، يقول:

أنا من تراب وماء
...
لأن التراب صميم البقاء
وان الخطى زائلةْ
ولكن إذا ما حبستم
بصدري الهواء
سلوا الأرض
عن مبدأ الزلزلةْ؟
سلوا عن جنوني ضمير الشتاء
أنا الغيمة المثقلةْ
إذا جهشت بالبكاء
فان الصواعق
في دمعها مرسلةْ

ويبدو انه ابتسر مفهومات الآيات الكريمات واعتمد على القارىء اليقظ ومخزونه لالتقاط تلك الإشارات وإكمال المعنى من عنده ، ربما من آية أخرى غير ما ذكرناه مثل قوله تعالى : (... فَإِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ...) [٥] في الاستلهام الأول مثلاً .

إن القرآنية في هذا المحور عبارة عن مفاتيح مختزنة ومشحونة تحمل كل منها دلالاتها في الإشارة إلى آية أو آيات متعددة كقوله في قصيدته (تساؤلات)[٦] :

كيف سندخل حرباً هذه المرةْ
ما دامت امتنا الحرةْ
تنجب عشرة أبطال
كي تقتل منهم عشرةْ؟
كيف سنجني ثمراً

---

(١)الأعمال الشعرية الكاملة :٤٥.
(٢) سورة الحجر:٢٦.
(٣) سورة الزلزلة:١.
(٤) سورة الرعد:١٣.
(٥) سورة الحج:٥.
(٦) الأعمال الشعرية الكاملة:٥٣.

والبذرة مازالت بذرةْ .؟
كيف سنجني شهداً ؟
والبذرة في يدنا مرّةْ ؟
يا وعد الله ..ويا نصرهْ
كيف ستسلم هذي الجّرة ...
مادام الإنسان لدينا
يولد يحمل قبره ؟؟

فان عبارته الشعر ؟ (يا وعد الله ..) تحمل غير آية قرآنية منها قوله تعالى: (والذين آمنوا وعملوا الصالحات سندخلهم جنات تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها أبدا وعد الله حقاً ومن اصدق من الله قيلا)[1] . وقوله تعالى: (قَدْ كَانَ لَكُمْ آيَةٌ فِي فِئَتَيْنِ الْتَقَتَا فِئَةٌ تُقَاتِلُ فِي سَبِيلِ اللهِ وَأُخْرَى كَافِرَةٌ يَرَوْنَهُم مِّثْلَيْهِمْ رَأْيَ الْعَيْنِ وَاللهُ يُؤَيِّدُ بِنَصْرِهِ مَن يَشَاءُ ...) [2].

وليس اختيار مجموعة آيات أو غير آية ببدعة في هذا المبحث ؛ لأن هذه الآلية هي الإتكاء على خاصية قرآنية بعيدة المتناول ، قد تمتّ بصلة لآية واحدة أو لآيتين أو لمجموعة آيات على وفق نسيجها الشعري المعجمي وبنائها التركيبي ودلالتها ، ففي قصيدته (اعترافات كذّاب)[3] ، يمزج في الاستلهام بين آيتين الأولى قوله تعالى : (الَّذِينَ يَقُولُونَ رَبَّنَا إِنَّنَا آمَنَّا فَاغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا وَقِنَا عَذَابَ النَّارِ) [4]، وقوله تعالى: (...لاَ تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْراً كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِن قَبْلِنَا رَبَّنَا وَلاَ تُحَمِّلْنَا مَا لاَ طَاقَةَ لَنَا بِهِ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا ...)[5] ، في قوله :

بملء رغبتي أنا
ودونما إرهاب
اعِترف الآن لكم بأنني كذاب وقفت طول الأشهر المنصرمةْ
أخدعكم بالجمل المنمنمةْ
وأدعي أني على صواب
وها أنا أبرأ من ضلالتي
قولوا معي : اغفر وتب
يا ربُّ يا تواب .

وفي قصيدته (دوائر الخوف) [6] يقول :

أهرب نحو الله
أدور حول بيته
اسمّر اليدين فوق بابه

(١) سورة النساء:١٢٢.
(٢) سورة آل عمران:١٣.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:٥٩_٦١.
(٤) سورة آل عمران:١٦.
(٥) سورة البقرة:٢٨٦.
(٦) الأعمال الشعرية الكاملة:٦١_٦٣.

أقول :يا الله
أصيح :يا الله
أصرخ :يا الله
يخاف صوتي من فمي
فيختفي صداه؟
والباب صمتٌ
ودم يسيل من أعلاه

فقد سيطرت القرآنية غير المباشرة المحورة عن طريق استعمال الألفاظ القرآنية ؛فالشطر الثاني يتناص مع قوله تعالى : (إِنَّ الصَّفَا وَالْمَرْوَةَ مِن شَعَآئِرِ اللهِ فَمَنْ حَجَّ الْبَيْتَ أَوِ اعْتَمَرَ فَلاَ جُنَاحَ عَلَيْهِ أَن يَطَّوَّفَ بِهِمَا وَمَن تَطَوَّعَ خَيْراً فَإِنَّ اللهَ شَاكِرٌ عَلِيمٌ)[١] ، كما يتناص مع قوله : (... وَلْيُوفُوا نُذُورَهُمْ وَلْيَطَّوَّفُوا بِالْبَيْتِ الْعَتِيقِ)[٢] ، فقد امتص الصياغة القرآنية وحولها إلى سياق منبثق من نص الشاعر في بنية شعرية اختزلت بخاصة في قوله : (أدور حول بيته") .وقد يستدعي الموقف الشعري استحضار ،آيتين كريمتين والمزج بينهما واستخلاص بنية ثالثة هي البنية الشعرية في قوله في قصيدته (مصادرة)[٣] :

إن شئت أن تنجو من النحس
وان تكون شاعراً محترم الحس
سبّح لرّب "العرش"
واقرأ آية الكرسي

ففي قوله : (سبح لربّ العرش) ، استلهام لقوله تعالى:(سَبِّحِ اسْمَ رَبِّكَ الْأَعْلَى) [٤]، وقوله تعالى (لَوْ كَانَ فِيهِمَا آلِهَةٌ إِلَّا اللَّهُ لَفَسَدَتَا فَسُبْحَانَ اللَّهِ رَبِّ الْعَرْشِ عَمَّا يَصِفُونَ)[٥] ، ولكن الشاعر عمد إلى إلى تمويه النص ،وربما قصد إلى أكثر من ذلك باستدعاء ثلاث آيات قرآنية في شطر واحد كما فعل في قوله : (وأقرأ آية الكرسي) ، التي يستلهم أقواله تعالى : (اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ)[٦] ، و(وَآيَةٌ لَّهُمْ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظْلِمُونَ)[٧] ، و: (... وَلاَ يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِّنْ عِلْمِهِ إِلاَّ بِمَا شَاء وَسِعَ كُرْسِيُّهُ ...)[٨] .

---

(١) سورة البقرة:١٥٨.
(٢) سورة الحج:٢٩.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:٨٨_٨٩.
(٤) سورة الأعلى :١.
(٥) سورة الأنبياء:٢٢.
(٦) سورة العلق:١.
(٧) سورة يس:٣٧.
(٨) سورة البقرة: ٢٥٥.

وفي بعض الأحيان يميل إلى تغييب اللفظ القرآني ويحوره تحويراً غير مباشر كما في قصيدته (واعظ السلطان) [١] :

حدثنا الإمام
في خطبة الجمعةْ
عن فضائل النظام
والصبر والطاعة والصيام
وقال ما معناه :
إذا أرادَ ربنا
مصيبةً بعبد ابتلاه
بكثرة الكلام

وذلك يحمل معنى قوله تعالى:(فَأَمَّا الْإِنسَانُ إِذَا مَا ابْتَلَاهُ رَبُّهُ فَأَكْرَمَهُ وَنَعَّمَهُ فَيَقُولُ رَبِّي أَكْرَمَنِ. وَأَمَّا إِذَا مَا ابْتَلَاهُ فَقَدَرَ عَلَيْهِ رِزْقَهُ فَيَقُولُ رَبِّي أَهَانَنِ) [٢] ،ففي النص القرآني تبيين لعدم رضا الإنسان وعدم شكره ، أما في النص الشعري فالمصيبة هي كثرة الكلام ، وهو رمز إلى ضرورة كتم الصوت بسبب السلطان الذي تحدث واعظه بهذه النصيحة .

وفي قصيدته (حديقة الحيوان) [٣]، تظهر القرآنية غير المباشرة المحورة على شكل إشارات متداخلة في النص الشعري :

في جهة ما
من هذه الكرة الأرضيةْ
قفص عصري لوحوش الغاب
فيه قرود أفريقيةْ
ربطت في أطواق صهيونيةْ
ترقص طول اليوم على الألحان الأمريكيةْ
فيه ذئاب
تعبد رب ((العرش))
وتدعو الأغنام إلى الله
لكي تأكلها في المحراب

والظاهر أن الإشارات من خلال : (تعبد ، ورب ، والعرش ، والله ، والمحراب) هي تشرّب لخاصية القرآنية من النمط غير المباشر المحور وتحتمل عدم قرآنيتها، فالشطر الخامس مأخوذ من قوله تعالى : (فَتَعَالَى اللَّهُ الْمَلِكُ الْحَقُّ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ رَبُّ الْعَرْشِ الْكَرِيمِ)[٤] ، ونستطيع تلمس المعنى

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٩٣.
(٢) سورة الفجر:١٥_١٦.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:١٠٦_١٠٨.
(٤) سورة الأنبياء:١١٧.

المعنى المأخوذ من خلال كلمة واحدة وتأتي معانٍ مرادفة لبعض كلمات السياق الأخرى والعبرة في التشابه المعنوي لا اللفظي الذي يشير إلى النص القرآني ، كما فعل في قصيدته (أقزام طوال)[1] :

هو منذ البدء ألقى نجمة فوق الهلال
ومن الخير استقال
هو إبليس
فلا تندهشوا
لو أن إبليس تمادى في الضلال

ففي النص استلهام لقوله تعالى : (قَالَ يَا إِبْلِيسُ مَا لَكَ أَلاَّ تَكُونَ مَعَ السَّاجِدِينَ . قَالَ لَمْ أَكُن لِّأَسْجُدَ لِبَشَرٍ خَلَقْتَهُ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ . قَالَ فَاخْرُجْ مِنْهَا فَإِنَّكَ رَجِيمٌ)[2] ، ويبدو أن إبليس حوفظ على اسمه ولكن المسمى قد تغير في النص الشعري ؛لأنه يدل على حاكم ما .

وتمتاز هذه الآلية بأنها بعيدة المأتى أحيانا فقد يورد الشاعر إشارات ولمحات تشير إلى النص القرآني ولكن بصورة صعبة الاكتشاف ، كبيرة التباين ، تحتاج إلى إلمام بالنص لا يقتصر على قراءته لكن بهضمه وفهمه والتقاط تلميحاته ، وذلك ما فعله في قصيدته (بوابة المغادرين)[3] :

ملك كان على باب السما
يختم أوراق الوفود الزائرةْ
طالباً من كل آت نبذة مختصرةْ

فالشطر الأول فيه تشرّب لقوله تعالى: (وَالْمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ)[4]، وقد حوّر المعنى وجعل المسؤول على المغادرين والراجعين بمثابة الملك رهن إشارته وأمره.

ويعمد الشاعر إلى تفكيك البنية القرآنية الدالة على النص القرآني ، ولكن الروح القرآنية تبقى مسيطرة على النص ، فقد حور الآية تحويراً عميقاً ومزجها في تركيبه الجديد على نحو غير مباشر محور في قوله من القصيدة نفسها :

قال آت : أنا من تلك الكرةْ
كنت في طائرة منذ قليل
غير أني
قبل أن يطرف جفني
جئت محمولاً هنا فوق شظايا الطائرةْ ؟

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:١٠٩_١١١.
(٢) سورة الحجر:٣٢_٣٤.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:١١٢_١١٤.
(٤) سورة الحاقة:١٧.

فالشطران الأخيران يحيلان على قوله تعالى : (قَالَ الَّذِي عِندَهُ عِلْمٌ مِّنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ فَلَمَّا رَآهُ مُسْتَقِرّاً عِندَهُ قَالَ هَذَا مِن فَضْلِ رَبِّي لِيَبْلُوَنِي أَأَشْكُرُ أَمْ أَكْفُرُ وَمَن شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَن كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٌ)(١)،فالنص القرآني موجه إلى سليمان(عليه السلام) فجاء بصيغة الخطاب ، أما النص الشعري فكان بصيغة المتكلم .

ثم يعود ليعمق صورة الملاك الذي مرّ ذكره ، ويؤكد دعوى ارتباطه بالنص القرآني من خلال قوله :

لملاك اهتز مذهولاً
وألقى دفتره :
أأنا أجلس بالمقلوب
أم أني فقدت الذاكرة ؟

وهي إشارة إلى قوله تعالى : (اذْهَب بِّكِتَابِي هَذَا فَأَلْقِهْ إِلَيْهِمْ ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَانظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ)(٢)، غير أن البنية النحوية اختلفت من فعل الأمر(ألقه) إلى فعل ماض : (ألقى ، كما تغير الكتاب إلى دفتر ويتشرب في قصيدته (مؤهلات)(٣) بطريقة تتماهى فيها القرآنية غير المباشرة المحورة :

ونحن نسل آدم
لسنا من الأحياء في أوطاننا
ولا من الأموات

ففيه تحوير لقوله تعالى: (هُوَ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَجَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا لِيَسْكُنَ إِلَيْهَا فَلَمَّا تَغَشَّاهَا حَمَلَتْ حَمْلاً خَفِيفاً فَمَرَّتْ بِهِ فَلَمَّا أَثْقَلَت دَّعَوَا اللهَ رَبَّهُمَا لَئِنْ آتَيْتَنَا صَالِحاً لَّنَكُونَنَّ مِنَالشَّاكِرِينَ)(٤)، وقد حصل التحوير من خلال ذكر آدم غير المذكور في الآية /المعبر عنه (بنفس واحدة) وانتقال الحديث من الغائب إلى المتكلم نتيجة لما يلقاه ولد آدم من العذاب ،ولكن ليست قرآنيته في هذا الباب جارية على هذا المنوال ، ففي القصيدة يشير إلى استلهام آخر لكن بدرجة تحوير اقل من سابقتها على الرغم من تقدم الآية اللاحقة على السابقة في القصيدة :

وتعرب الحمير عن أفكارها
بأنكر الأصوات
بلا مضايقات

وهو تحوير لقوله تعالى: (...إِنَّ أَنكَرَ الْأَصْوَاتِ لَصَوْتُ الْحَمِيرِ)(٥) ، ويبقى المفتاح الذي حافظ عليه الشاعر والذي يشير إلى النص القرآني هو كلمة (الحمير) الواردة بعينها ، و(أنكر الأصوات)

---

(١) سورة النمل:٤٠.
(٢) سورة النمل:٢٨.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:١١٥_١١٦.
(٤) سورة الأعراف:١٨٩.

(٥) سورة لقمان: ١٩ .

المحافظ عليها كذلك وقدم هذا الاستلهام قوة شعرية للنص بلا شك وفي قصيدة (موازنة)(١) يقتحم البنية القرآنية العميقة ويحورها إذ لا يشعر بها المتلقي بسهولة :

أيها اللص الصغير
ارم شكواك إلى بئس المصير
هكذا العدل يصير
في بلاد تنبح القافلة اليوم بها
من شدة الإملاق
والكلب يسير ؟

وتكمن براعته في إدراج استلهامه داخل نص نثري مستلهم وهو المثل كما سيمر بنا في موضعه وفيه إحالة على قوله تعالى : (... وَلاَ تَقْتُلُواْ أَوْلاَدَكُم مِّنْ إمْلاَقٍ نَّحْنُ نَرْزُقُكُمْ وَإِيَّاهُمْ...)(٢) ، وقوله تعالى (وَلاَ تَقْتُلُواْ أَوْلادَكُمْ خَشْيَةَ إِمْلاقٍ نَّحْنُ نَرْزُقُهُمْ وَإِيَّاكُم إنَّ قَتْلَهُمْ كَانَ خِطْءاً كَبِيراً) (٣) ويبدو انه حافظ على كلمة واحدة هي ((الإملاق)) ، ولكنها بقيت دالة على منبعها الأصل وان اقتربت أو ابتعدت من حرف جرها ، ويتكرر الأمر نفسه في قصيدته (أحرقي في غربتي سفني) (٤):

مستوحشاً في حومة الإملاق والشجن

ولكنها لا تكاد تقترب كثيراً من معناها القرآني ؛ لعدم قرنها بشيء حتى حرف الحجر المناسب .

و في قصيدته (من المهد إلى اللحد)(٥) ، يمد الجسور بين القرآنية المباشرة المحورة وغير المباشرة فيقول :

كان وحده
شاعراً صعر للشيطان خده حين كان الكل عبده
واحتوى في الركعة الأولى
يد الفأس
والقى هامة (اللات)
لدى أول سجدةْ
فتسامت به أرواح السماوات
ولكن
وقفت كل كلاب الأرض ضدهْ

وتلاحظ الألفاظ القرآنية في النص : (السيقان ، والركعة ، واللات، وسجدة ، والسماوات) ، وقد اشتركت في تشكيل النص عدة آيات قرآنية ؛ منها قوله تعالى: (مَا لَكُمْ لَا تَنطِقُونَ . فَرَاغَ عَلَيْهِمْ

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:١١٩_١٢٠.
(٢) سورة الأنعام:١٥١.
(٣) سورة الإسراء:٣١.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:١٣١_١٣٥.
(٥) المصدر السابق:١٢٨_١٣٠.

ضَرْباً بِالْيَمِينِ)[1] ، وقوله تعالى : (فَجَعَلَهُمْ جُذَاذاً إِلَّا كَبِيراً لَّهُمْ لَعَلَّهُمْ إِلَيْهِ يَرْجِعُونَ)[2] ، فأصبح إبراهيم عليه السلام فخراً على الرغم من محاولة قومه لرميه في النار ، ونجاته في القصة المعروفة ، لكنه شعرياً أصبح ملاحقاً من كل كلاب الأرض الذين يقدسون الأصنام رمز الحكام ، والقصة استيحاء لقوله تعالى:(قَالُوا سَمِعْنَا فَتًى يَذْكُرُهُمْ يُقَالُ لَهُ إِبْرَاهِيمُ . قَالُوا فَأْتُوا بِهِ عَلَى أَعْيُنِ النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَشْهَدُونَ)[3] ، وقد ذوّب الشاعر بقدرته تلك القصة من خلال إشارات خاطفة ، كان يقصد بها وقوف الجميع بوجهه ؛ لكونه هو الشاعر الذي وقف كإبراهيم وحده :

كان وحده
شاعراً مدّ السموات لحافاً
وطوى الأرض مخدهْ
فغدت تهفو إلى نعليه
تيجان الرؤوس المستبدّةْ
والأذى يخطب ودّهْ

وسيطرة النص القرآني متأتية من خلال البنية التعبيرية القرآنية الملاحظة بتحويرها ، التي لا يمكن أن تشير إلى آية بعينها ، ولكنها تقترب من تشرّب آيتين ؛الأولى : قوله تعالى: (وَمَا قَدَرُوا اللَّهَ حَقَّ قَدْرِهِ وَالْأَرْضُ جَمِيعاً قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسَّماوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى عَمَّا يُشْرِكُونَ)[4] والأخرى قوله تعالى :(وَالأَرْضَ مَدَدْنَاهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنبَتْنَا فِيهَا مِن كُلِّ شَيْءٍ مَّوْزُونٍ) [5].

وقد يستغل الصورة القرآنية بحذافيرها ، ولكنه يحوّر المبتغى منها ؛ فقضيته عدم نفاد كلمات الله تعالى التي يرسم لها صورة في قوله تعالى :(قُل لَّوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَاداً لِّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَداً)[6] ، وقوله تعالى: (وَلَوْ أَنَّمَا فِي الْأَرْضِ مِن شَجَرَةٍ أَقْلَامٌ وَالْبَحْرُ يَمُدُّهُ مِن بَعْدِهِ سَبْعَةُ أَبْحُرٍ مَّا نَفِدَتْ كَلِمَاتُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ) [7]، فأفاد من معنى الآيتين وحور الهدف ؛ فالغرض في النص القرآني هو لانهائية كلام الله تعالى ولو تحقق ما ذكره في الآيتين ، لكنه في النص الشعري يهدف إلى تعميق معنى عدم انتهاء الشاعر من الآلام التي تدفعه إلى كتابة إفادته لدى المخابرات بحيث على لا نهاية لكلامه؛ من شدة وقع التأثير عليه الذي

(١) سورة الصافات:٩٢_٩٣.
(٢) سورة الأنبياء:٥٨.
(٣) سورة الأنبياء:٦٠_٦١.
(٤) سورة الزمر:٦٧.
(٥) سورة الحجر:١٩.
(٦) سورة الكهف:١٠٩.
(٧) سورة لقمان:٢٧.

يؤدي إلى عدم الانقطاع ، وهو تشبيه ولكن بطريق بعيد متأتٍ من خلال عقد المقارنة بين عدم انتهائه من الإفادة به وعدم نهاية كلام الله على وفق الآيتين القرآنيتين .

وفي قصيدة (خيبة) [١] يتخذ الخلفية القرآنية و الأسلوبية طريقة للتعبير :

الشعوب ؟
ما الشعوب ؟
أهي الشيء الذي أنقض ظهري
وأنا احمله طيلة عمري

من هروب لهروب وهو تناص مع قوله تعالى (الْحَاقَّةُ . مَا الْحَاقَّةُ) [٢]، وقد بقي من بناء الآية (ما) فقط ، وحافظ على تكرار الكلمة نفسها كما في القرآن في سياقه قبل الإستلهام في قصيدته (تحت الصفر) [٣] يقول :

أي قيمة
لأولي الأمر
طوال العمر
والأوطان لولا أنهم عاشوا
لما صارت يتيمة ؟؟

وهو حوار مع غير آية قرآنية منها قوله تعالى: (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ أَطِيعُواْ اللّهَ وَأَطِيعُواْ الرَّسُولَ وَأُوْلِي الأَمْرِ مِنكُمْ ...)[٤] ، وهو بهذا يحاور الآية من بعيد، ويأخذ معنى كلمتين منها فقط ويتهكم من خلالهما بالفهم السطحي لولاة الأمر المفترضين الطاعة ، الذين تعد لهم قيمة في نص الشاعر ؛فلولا وجودهم لما عاشت الأوطان يتيمة .

وفي قصيدته (مبادىء الكتابة العربية) [٥] يقول :

إياك أن تكتب بالسواء
فيغضبَ الشيءُ الذي سيماه في منطقة من أثر الغبار
إياك أن تكتب بالمقلوب
فيغضبَ الشيء الذي سيماه في منطقة من أثر المشروب
إياك أن تكتب ما بينهما
فيغضب الراكب والمركوب

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٢٩.
(٢) سورة الحاقة:١_٢.
(٣) الأعمال الشعرية :٢٣٢_٢٣٣.
(٤) سورة النساء:٥٩.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٣٥_٢٣٦.

فالقرآنية غير المباشرة المحورة ظهرت على نحو تلقائي في النص الشعري وهذا يدل على احتفاظ ذاكرته بالبنى التعبيرية القرآنية التي سلكها داخل النص المستقبل ، فشطراه الثالث والسادس تناص مع قوله تعالى: (تَرَاهُمْ رُكَّعاً سُجَّداً يَبْتَغُونَ فَضْلاً مِّنَ اللَّهِ وَرِضْوَاناً سِيمَاهُمْ فِي وُجُوهِهِم مِّنْ أَثَرِ السُّجُودِ)[١] ، ولكنها أدت معنى مختلفاً ؛ ففي الآية الكريمة تدل على الخشوع والطاعة لله تعالى ، بينما في النص الشعري تدلّ على الغباء وتفيد التهكم والسخرية بهؤلاء .

وقد يستعمل الشاعر الإشارة بألفاظ معينة على آية قرآنية معينة كما فعل في قصيدته (واحدة بواحدة)[٢] :

أقول دون رهَبة من غدر فرعون
ودون رغبة في ما لدى قارون
العاهلون عندنا عن حقهم ساهون

فالإشارات تظهر من خلال (فرعون ، وقارون ، ولاهون) ، وان كان الشطر الأول لا يحمل معنى آية معينة ، إلا أنه يرمز لغدر فرعون وظلمه ، أما الشطر الثاني فيحمل معنى قوله تعالى : (إن قارون كان من قوم موسى فبغى عليهم وآتيناه من الكنوز ما إن مفاتحه لتنوء بالعصبة أولي القوة ..)[٣] .

وقد ظل الشطر الشعري يحمل شحنة الآية الكريمة وان حوّر فيها الشاعر بطريقة البناء ، وفي الشطر الثالث تشرب لقوله تعالى : (الَّذِينَ هُمْ عَن صَلَاتِهِمْ سَاهُونَ)[٤] ، وهي دالة على السهو عن الصلاة في القرآن ، بينما في الشعر تدل على الذين يغمطون حقوق غيرهم .

وفي قصيدة (اعرف الحب ولكن)[٥] ، يقول :

وكان طوفان الأسى يهدر في صدري
وكان الحب ناراً
فتوارى
وكان شمساً
وأختفى لما طوى الليل النهارا

فهذا النص تشع فيه القرآنية غير المباشرة ، ففي شطره الأول تشرب لقوله تعالى : (وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحاً إِلَى قَوْمِهِ فَلَبِثَ فِيهِمْ أَلْفَ سَنَةٍ إِلَّا خَمْسِينَ عَاماً فَأَخَذَهُمُ الطُّوفَانُ وَهُمْ ظَالِمُونَ) [٦]، فحاور المعنى القرآني وصاغه صياغة جديدة تلائم موقفه الشعري ؛إذ جعل الطوفان الذي غطى الأرض

---

(١) سورة الفتح:٢٩.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٥١_٢٥٢.
(٣) سورة القصص:٧٦.
(٤) سورة الماعون:٥.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٥٧_٢٦٠.
(٦) سورة العنكبوت:١٤.

يهدر بصدره، ونرى أن الشطر الأخير فحمل معان قرآنية في إنتاجه ،إلا انه لا يحيلنا على آية قرآنية معينة ؛ إذ اشتركت في إنتاجه غير آية .

وقد تلمح القرآنية غير المباشرة المحورة من خلال كلمة واحدة تعطى معنى قرآنياً ، أو تحمل على مرجعية قرآنية معينة ، وإنْ صحْ أن يكون معناها المعجمي مرجعية لها أيضا ، ولكن القرآنية فيها أولى؛ نتيجة لتأثر الشاعر الكبير بالقرآن كما مر بنا هذا الفصل، يقول في قصيدته (وسائل النجاة)[١] :

كيف إذن أضمن ألا يذبحوني ؟!
انتحرْ
أو متْ
أو استسلمْ لأنيابِ المنون

فالشطر الأخير يشير إلى قوله تعالى: (أَمْ يَقُولُونَ شَاعِرٌ نَّتَرَبَّصُ بِهِ رَيْبَ الْمَنُونِ)[٢] ، فأدخل الشاعر لفظة (المنون) على نصه فأدت دلالة جديدة مفادها المعاناة التي يعيشها العربي على أيدي أعدائه .

وفي قصيدة (هات العدل)[٣] ، نجد الألفاظ القرآنية مسيطرة على النص الشعري بشكل يبين ما تحتفظ به ذاكرة الشاعر القرآن الكريم :

أدعُ إلى دين ربك بالحسنى
ودع الباقي للديان
أما الحكم ..فأمر ثان
أمر بالعدل تعادله
لا بالعمة والقفطان

فالشطر الأول حوار مع قوله تعالى: (ادْعُ إِلِى سَبِيلِ رَبِّكَ بِالْحِكْمَةِ وَالْمَوْعِظَةِ الْحَسَنَةِ وَجَادِلْهُم بِالَّتِي هِيَ أَحْسَنُ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَن ضَلَّ عَن سَبِيلِهِ وَهُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ) [٤]، ويقول في القصيدة نفسها نفسها :

توقن أم لا توقن .. لا يعنيني
من يدريني
أنّ لسانك يلهج باسم الله
وقلبك يرقص للشيطان

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٩١_٢٩٣.
(٢) سورة الطور:٣٠.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٩٣_٢٩٥.
(٤) سورة النحل:١٢٥.

فقوله : (إن لسانك يلهج ..) تشرّب مع قوله تعالى : (لَا تُحَرِّكْ بِهِ لِسَانَكَ لِتَعْجَلَ بِهِ. إِنَّ عَلَيْنَا جَمْعَهُ وَقُرْآنَهُ) [١]، فقد ورد في الآية الكريمة بصيغة النهي ، في النص الشعري ورد محوّراً وفيه توكيد ب(إنّ) وتغير الفعل وجيء بفعل بمعناه ، وجاء قوله : (باسم الله) ، مقابلا لقوله تعالى: (إِنَّهُ مِن سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ)[٢] ،ولكن المعنى ليس بمعنى الابتداء للبركة كما في النص القرآني ، بل بمعنى اختيار الوجهة التي من اجلها يأتي العمل .

أما الشطر الرابع فهو تشرب لقوله تعالى : (لِيَجْعَلَ مَا يُلْقِي الشَّيْطَانُ فِتْنَةً لِّلَّذِينَ فِي قُلُوبِهِم مَّرَضٌ وَالْقَاسِيَةِ قُلُوبُهُمْ ...) [٣]، فهو حوار ذُوّبَ النص القرآني في داخل النص الشعري ليناسب الموقف المراد التعبير عنه .

وفي قصيدته (المغبون) [٤]، يقول في حديثه عن المؤمن :

إنما يستر عُريَ الناس
حتى في الحرام ؟
حسبه أنَّ بحبل الله
ما يغنيه عن فتل حبال الاتهام

إذ يتماهى النص القرآني على هيأة تكاد تمتص جذور التناص ، ولكن الإشارات القليلة الباقية كافية للإحالة على النص الأصلي وهو قوله تعالى: (وَاعْتَصِمُواْ بِحَبْلِ اللهِ جَمِيعاً وَلاَ تَفَرَّقُواْ وَاذْكُرُواْ نِعْمَتَ اللهِ عَلَيْكُمْ...) [٥]، فقد خلق الشاعر نصاً موازياً وبمعنى مستقلاً ، واستقى قليلاً من المعنى القرآني وصاغه بطريقة جديدة وان بقي اللفظ القرآني مسيطراً في (الحبل، الحرام ، الله) . وقد يذهب الشاعر بعيداً في استلهامه القرآني بحيث لا يترك للقراءة الأولى نصيباً في إيجاد المصدر القرآني ولكن القراءة المتمعنة تحيل على النص بعد لأيٍ ، كما فعل في قصيدته (وراء قضبان الماء)[٦] :

راقصة حسناء الصورةْ
تبدو ضاحكة مسرورةْ
تتقافز في حفرة ماء
وتلملم ذعر الأضواء
بيد الخصلات المذعورة
دائرة داخل دائرة
صرعى بدوار الآراء :
هي أسطورةْ

---

(١) سورة القيامة :١٦_١٧.
(٢) سورة النمل:٣٠.
(٣) سورة الحج:٥٣.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٧٥_٣٧٦.
(٥) سورة آل عمران:١٠٣.
(٦) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٧٩_٣٨٠.

بل ساحرة .بل مسحورةْ
عطشى تُروي عطش الماء

فالقرآنية المتماهية في النص ترجع إلى قوله تعالى: (سَخَّرَهَا عَلَيْهِمْ سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أَيَّامٍ حُسُوماً فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ)(١) ، ففي الآية نجد غير قوم عاد هم الصرعى بفعل الريح ، بينما أصبحت المياه هي الصرعى بفعل الآراء غير المستقرة .

وفي قصيدته (مسائل غير قابلة للنقاش)(٢) ، يقول :

الشعوب
حين لم توصد بوجه الشر
أبواب القلوب
وخطت ، سراً ، على درب الخطايا
وتعاطت ، خُفية ، كل الذنوب
ظهر الحكام فيها
هكذا عاقبها الله وأخزاها
بإظهار العيوب

وقد حور الشاعر بطريقة غير مباشرة قوله تعالى : (رَبَّنَا إِنَّكَ مَن تُدْخِلِ النَّارَ فَقَدْ أَخْزَيْتَهُ وَمَا لِلظَّالِمِينَ مِنْ أَنصَارٍ)(٣) ، وقد اتفق الاثنان : الشعوب في النص الشعري ، ومن يدخل النار، اتفقا في عملية الخزي الذي لحقهما ، ولكن علة ذلك حوّرت وغيّرت ؛ فالعلة قرآنياً هي الظلم لقوله تعالى : (وما للظالمين من أنصار) ، بينما العلة شعرياً هي عدم قيام الشعوب يقفل أبواب القلوب بوجه الشر ، ويقول في القصيدة نفسها :

خطأ حشر جميع الحاكمين
في عداد الكافرين
إنما الكافر من يكفر بالدين
وهم أغلبهم
من غير دين

وقد تناغم مع النص القرآني في قوله تعالى : (وَإِذَا حُشِرَ النَّاسُ كَانُوا لَهُمْ أَعْدَاء وَكَانُوا بِعِبَادَتِهِمْ كَافِرِينَ)(٤) ، فالامتزاج متجلٍ من خلال (حشر) و(كافرين) ، وقد تناغم في قوله :

إنما الكافر من يكفر بالدين

مع قوله تعالى : (... فَقَدْ حَبِطَ عَمَلُهُ وَهُوَ فِي الآخِرَةِ مِنَ الْخَاسِرِينَ) (٥). وفي حالة الشعور باليأس والندم تجاه الآخرين ، يهرب الشاعر إلى الله لطلب المغفرة في قصيدته (خارج السرب)(١) :

---

(١) سورة الحاقة:٧.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٢٥_٤٢٧.
(٣) سورة آل عمران:١٩٢.
(٤) سورة الأحقاف:٦.
(٥) سورة المائدة:٥.

ربّ سامحني
فقد أرهقت أقراني مليّا
لم يدع طبعي سروراً ظاهراً فيهم
ولم يترك لهم سراً خفيّا

والملاحظ أن البنى القرآنية تماهت داخل النص إلى درجة صعب معها الإحالة على نص بعينه ، إلا أننا نستطيع الوصول إلى الأمساك بطرف يحيلنا على قوله تعالى:(قَالَ أَرَاغِبٌ أَنتَ عَنْ آلِهَتِي يَا إِبْراهِيمُ لَئِن لَّمْ تَنتَهِ لَأَرْجُمَنَّكَ وَاهْجُرْنِي مَلِيّاً) [٢]، فلفظة (مليّا) تؤدي معنى جديداً داخل النص الشعري ، أما شطره الأخير فيحيل على قوله تعالى:(إذ نادى ربه نداء خفيّا)[٣] ، وقد عكس المعنى شعرياً ،وفي قصيدة (١٩٩٩) [٤] يقول :

عيونهم كبيرة
لكنا فقيرةْ
لنعمة الإبصار
لو أبصروا لقدّروا
كم هو منهم أكبر

فقد حوّر قوله تعالى:(إِنَّهُ فَكَّرَ وَقَدَّرَ. فَقُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ. ثُمَّ قُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ)[٥] ، وقام بفتح النص وتحويره من خلال الاستفادة من الأفعال الواردة في النص القرآني .

وقد يستفيد الشاعر من المعاني المتعددة في النص القرآني عند إرادته الوصف متخذا الصفات القرآنية نهجا له ، محوّرا في نهايتها بتغيير الزمن ،يقول في قصيدته (جدلية)[٦] :

كان جاري
ملحداً
لكنه يؤمن جداً
بأبي ذر الغفاري
"بروليتاري" ؟
رائد للاشتراكية في هذه
الصحاري
كان جاري
يضع الراكب من تحت الحمار ؟
قلتُ : هذا رجل آمن بالله
وقد جاهد في الله
بأمر الله

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٢٧_٤٢٨.
(٢) سورة مريم:٤٦.
(٣) سورة مريم:٣.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٧٠_٤٧٢.
(٥) سورة المدثر: ١٨_٢٠.
(٦) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٨٠.

في عصر الغبار

وهو حوار لقوله تعالى : (أَجَعَلْتُمْ سِقَايَةَ الْحَاجِّ وَعِمَارَةَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ كَمَنْ آمَنَ بِاللهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وَجَاهَدَ فِي سَبِيلِ اللهِ لاَ يَسْتَوُونَ عِندَ اللهِ وَاللهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ) [١]، فالنص القرآني فيه استفهام استنكاري لغرض التوبيخ أو التبكيت وبصيغة الغيبة.

وفي قصيدة (صاحبة الجهالة) [٢]، يذوب النص القرآني داخل نصه الشعري مستفيدا من معناه:

نحن في مرحلة السِّلم
وقد حرّم في السلم القتال

لورودها في قوله تعالى: (... وَلاَ تُقَاتِلُوهُمْ عِندَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ حَتَّى يُقَاتِلُوكُمْ فِيهِ فَإِن قَاتَلُوكُمْ فَاقْتُلُوهُمْ كَذَلِكَ جَزَاء الْكَافِرِينَ) [٣].

وقد تكون الإفادة بأكبر درجاتها حينما يكون الأخذ من موارد قرآنية متقاربة تجمعها قصة واحدة ، وتؤخذ تلك المعاني وتحوّر بطريقة فنية تخدم النص الشعري من دون أن تكون جسماً غريباً عن النص ، كما فعل في قصيدته (الغريق)[٤] :

أيها الشعر لقد طال الأمد ...
ذرَّ صوتي ، أيها الشعر عروقاً
في مفازات الرمد
صبَّه رعداً على الصمت
وناراً في شرايين البرد ألقه أفعى
إلى أفئدة الحكام تسعى
وافلق البحر واطبقه على نحو الأساطيل
وأعناق المساطيل
وطهّر من بقاياهم قذارات الزبد
إن فرعون طغى ، يا أيها الشعر
فأيقظ من رقد

فقد استوحى قصة موسى الواردة قرآنياً في قوله تعالى: (فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى) [٥]، وقوله تعالى: (...فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِب بِّعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ) [٦]، وقوله تعالى: (اذْهَبْ إِلَى فِرْعَوْنَ إِنَّهُ طَغَى)[٧] وقد حور في البنية النحوية القرآنية .

---

(١) سورة التوبة:١٩.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٨٤_٤٨٥.
(٣) سورة البقرة:١٩١.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٨٧_٤٨٩.

(٥) سورة طه:٢٠.
(٦) سورة الشعراء:٦٣.
(٧) سورة النازعات:١٧.

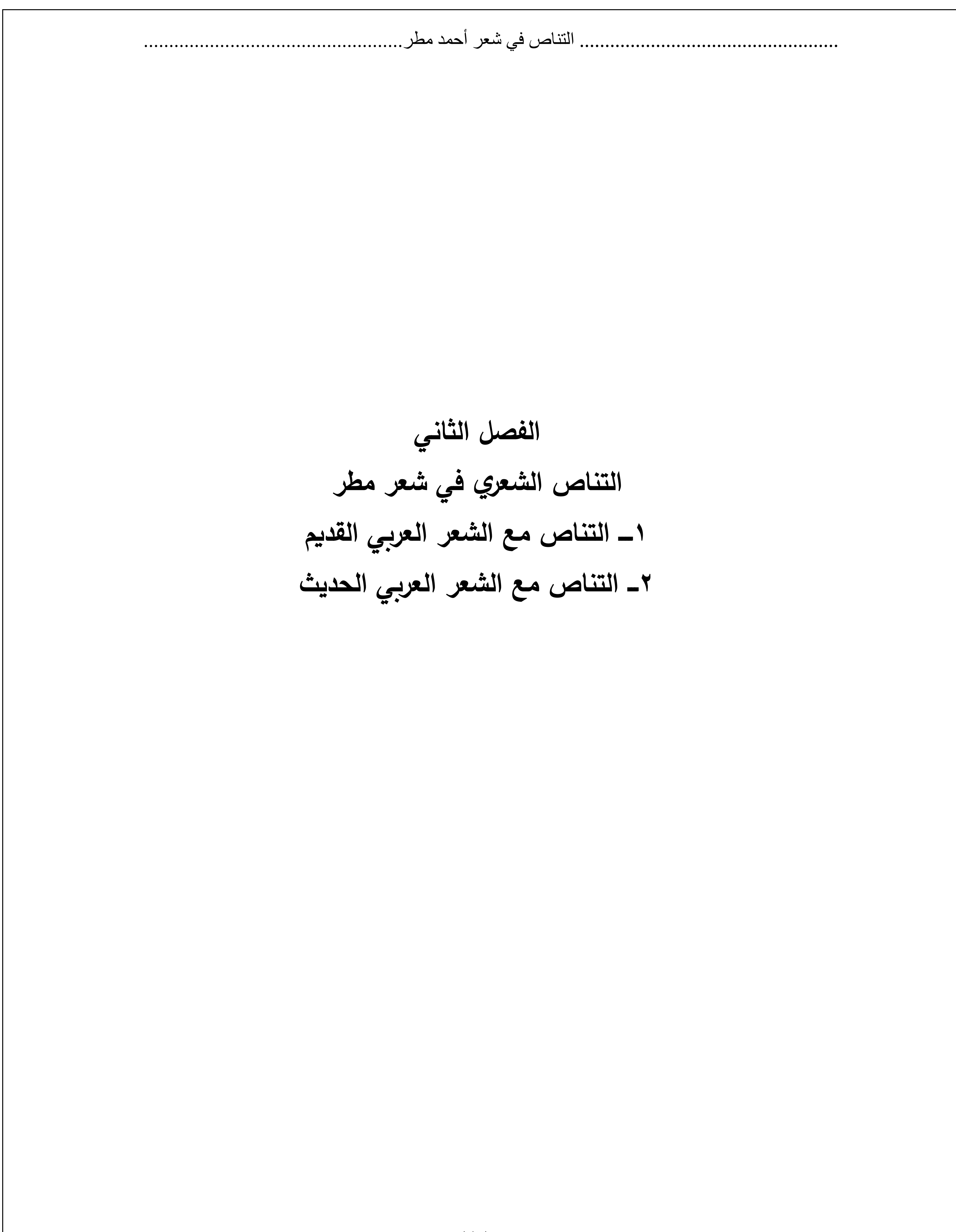
وقد يأخذ التفاتة صغيرة ويسيرة ، ولكنها لا تذهب سدى في النص الشعري ؛ لأنها إمكانية مضافة إلى امكاناته في قصيدته (المواكب)[١] :

تقول مهما اختلفت سيماؤهم
واختلفت أسماؤهم
فسمهم موحد
وكلهم (عقارب)

لأنها حوار مع قوله تعالى: (يُعْرَفُ الْمُجْرِمُونَ بِسِيمَاهُمْ فَيُؤْخَذُ بِالنَّوَاصِـي وَالْأَقْدَامِ)[٢] ، وقد اشتركا بصفة السيماء.

ويظهر مما تقدم ان الشاعر احمد مطر قد غمس شعره بالقران صورا ،والفاظا ،وتراكيب وخلفيات مختلفة ومتعددة المستويات ، واستعمل الاليات المختلفة في تلك الاستلهامات المتعددة ، واصاب مرات واخفق مرات اخرى ، وكل حسب سياقه وموضوعه.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٩٣_٤٩٤.
(٢) سورة الرحمن:٤١.



الفصل الثاني

التناص الشعري في شعر مطر

١ـ التناص مع الشعر العربي القديم

٢ـ التناص مع الشعر العربي الحديث

إن التلاقح الشعري هو أقرب الاحتمالات التناصية للوقوع في العملية الإبداعية الشعرية ؛ لأن أصحاب الحرفة والصنعة الواحدة أدعى إلى التأثر بعضهم ببعضهم الآخر إذا كانوا من صنف واحد ، فيندر وجود مبدع لم يهضم تراث أسلافه ويطلع على تجاربهم ويشق طريقه وسط ذلك الزحام، فالإبداع أن تتجاوز الآخرين وترسم طريقك بميسم خاص بك .

ولعلنا بالرجوع إلى المقولات الشعرية الأسبق زمنا ندرك ذلك السبق المراد معرفته والإلمام به _كما أشرنا الى ذلك _ وفي قول زهير بن أبي سلمى خير دليل على ذلك _إن لم يكن خطابا من الشاعر لزوجه :

ما أرانا نقول إلا معارا   أو معادا من قولنا مكرورا(١)

وفي تنوع الأشكال الشعرية على وفق أوزانها ، وبخاصة الوزنين : الخليلي الهندسي الثابت العدد، والتفعيلة غير ثابتة العدد ، نلاحظ أن هناك تغيرا يطرأ على بنية النص تكبر مساحته مع التغير في الشكل ؛ لأنه إذا كان النص المستوحى من نص شكل شعري معين كأن يكون عموديا فإن عملية تناصه في شكل شعري آخر أدعى إلى إعادة بنائه وصبه في قوالب جديدة ؛ لأن الشكل التفعيلي لا يحافظ على البنية الهندسية الخليلية للوزن الشعري ، وإذا كان شعر أحمد مطر في غالبيته العظمى شعرا يجري على طريقة التفعيلة ، فإنه يكون ذا حظوة بهذا التغير على وفق ما سنكشف عنه في الفرضية القائمة على أساس إيقاعي بنائي .

إن البناء الشعري متوقف على البناء الموسيقي إلى حد كبير؛ لأن التفعيلات الهندسية الثابتة تتيح للشاعر تكوين مجموعة علاقات بنائية تختلف عن تلك التي تتيحها التفعيلات غير المضبوطة بضابط،أي:تلك التي يتحكم فيها المعنى نتيجة لحاجة بنائية تفعيلية في (الشعر الحر) الذي يسير أغلب شعر شاعرنا على وزنه التفعيلي الذي يطول ويقصر.

ينقسم التناص الشعري في شعر مطر على قسمين ؛ الأول :التناص مع الشعر العربي القديم ، والآخر:التناص مع الشعر العربي الحديث.

---

(١) تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي ، د.شوقي ضيف ، دار المعارف ، مصر ط١٩٧١،،٥: ٢٦٦.ولم أجده في ديوانه ،دار بيروت للطباعة والنشر،١٩٧٨.

المبحث الأول :

التناص مع الشعر العربي القديم

نعني به الشعر العربي الذي كتب منذ عصر ما قبل الإسلام حتى بداية عصر النهضة الشعرية العربية الحديثة القريبة من عام ١٧٩٨م [١] ، وقد بلغ عدد مرات وروده أكثر من خمسا وأربعين مرة _كما سيمر بنا_ وهو العدد نفسه الذي بلغه في تناصه مع الشعر الحديث ، وهذا يدل على وقوفه على صعيد واحد من كلا الطرفين ، وعدم تفضيله أحدهما على الآخر ، وإنما كان رائده الفنية لا الزمنية.

وإذا كان(التناص يفترض انبثاق شيئين بصورة متزامنة في ذهن القاريء طبيعة النص الأصلي ونوعية العمل الذي يمارسه عليه النص الأصلي الجديد)[٢] ، فإن هذا الانبثاق لم يأت بآلية واحدة في شعر مطر وفي شعر الشعراء الآخرين الذين دُرِسَ التناص في شعرهم [٣].

لقد اختلفت الآليات التي أطلق عليها باحثو التناص الأسماء المختلفة ، ولكنها لم تكن مختلفة لتبلغ هذا الحد من التسميات المتعددة ، فقد فهم كل باحث الآليات بطريقته الخاصة ، وربما أطلق احدهم عليها اسما وأطلق الآخر اسما آخر مع بقاء عين الآلية من غير تغيير ؛ فقد قام الدكتور أحمد طعمه الحلبي في دراسة للتناص في شعر البياتي بتقسيم أشكال التناص الشعري ((ضمن خمسة أنواع هي :

١.التناص الاقتباسي ٢.التناص الإشاري٣.التناص الامتصاصي ٤.التناص الأسلوبي٥.تناص الشخصيات /القناع))[٤]

لكنه اقتصر على دراسة الأشكال الثلاثة الأولى وأرجأ الشكلين الآخرين .

أما صفاء كاظم البديري في دراسته للتناص في شعر أبي تمام فقد قسمها إلى : (أ.آلية التضمين ب.آلية التمثيل ج.آلية التوليد د.آلية الحوار) [٥].

أما الباحثة يسرى خلف حسين فتقتصر على آليتي الامتصاص والحوار في دراستها لشعر حميد سعيد[٦].

---

(١) للاستزادة في منطلقات وأسباب ونتائج النهضة وبدايتها ينظر :شعراء العراق ليسوا أقل ريادة ، عبدا لمنعم جبار عبيد، مجلة ثقافتنا،تصدر عن وزارة الثقافة العراقية،ع ٥ ،٢٠٠٧_ ٢٠٠٨ :٣٠-٣٢.

(٢) أدونيس منتحلا ، كاظم جهاد،أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،١٩٩١ :٥٠.

(٣) ينظر التناص في حميد سعيد : ١٥

(٤) أشكال التناص الشعري شعر البياتي أنموذجا :١.

(٥) التناص في شعر أبي تمام ،صفاء كاظم البديري ،رسالة ماجستير،اشراف د.صميم كريم، كلية التربية ابن رشد،جامعة بغداد،٢٠٠٠ :٧٧.

(٦) التناص في شعر حميد سعيد:١٠٦-١١٨.

ويقتصر الباحث أحمد ناهم في آليات التناص على آليتين هما: التمطيط والإيجاز ويدخل ضمن كل آلية مجموعة من الآليات التي يجمعها هذا العنوان برأيه [1].

ونستطيع القول : إن تلك الآليات المختلفة لا دخل لها بمدى نجاح أو عدم نجاح أو عدم نجاح العملية التناصية ؛ لان العملية لا يحكمها إلا الذوق الفني ، وتبقى الطريقة آلية تقسم وفق نوعية التناص لا على وفق جودته الفنية ، على أن ذلك لا يعني أنه ليس هنالك تمايز بين الآليات ، ولكنه لا يصلح مقياسا دقيقا لمدى جمالية التناص؛ فهناك عوامل أخرى تدخل في إنجاح تلك العملية ،منها : مدى التقارب بين النصين ، ومدى عطش النص الحديث للنص المراد التناص معه ، ومدى قدرة الأخير على ري النص المتناص وغير ذلك.

ويرى الدكتور محمد بنيس أن للتناص ثلاثة قوانين[2] ، هي : الاجترار ، والامتصاص ، والحوار، وكما هو آت:

١. **الاجترار:**

((هو تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير وهذا القانون يسهم في مسح النص الغائب لأنه لم يطوره ولم يحاوره واكتفى بإعادته كما هو أو مع إجراء تغيير طفيف لا يمس جوهره بسبب من نظرة التقديس والاحترام لبعض النصوص والمرجعيات لاسيما الدينية والأسطورية منها من جهة ومن جهة أخرى فقد يعود الأمر إلى ضعف المقدرة الفنية والإبداعية))[3] لدى الشاعر وذلك بطبيعة الحال يقربنا هذا القانون مما عرف عند القدماء بالاقتباس، وهو (إدخال المؤلف كلاما منسوبا لغيره في نصه ،ويكون ذلك إما للتحلية أو الاستدلال) [4]، مع فارق يسير بين الاثنين يكمن يكمن في تدخل الشاعر الحديث في النص في بعض الأحيان وتغيره تغييرا يسيرا لا يسجل للشاعر أية مقدرة فنية .

ونستطيع القول :إن هذا النوع يقع ضمن ثلث الإبداع الضامر في ذات الشاعر إذا قسمنا تلك الذات على ثلاثة أجزاء وفقا لتدفق إبداعها التناصي.

وفي باب الشعر القديم يتخذ الشاعر احمد مطر في هذا المجال _أي: قانون الاجترار_ أنماطا لا تخرج عن أنماط الشعراء الآخرين ؛ لأن هذا المجال ضيق يدخل فيه النص الذي حافظ فيه

---

(١) ينظر التناص في شعر الرواد دراسة ، أحمد ناهم، سلسلة رسائل جامعية،دار الشؤون الثقافية ،بغداد،٢٠٠٤ :٧١-١٠٤.

(٢) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية : ٢٥٣.

(٣) المصدر السابق : ٢٥٣.

(٤) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،مجدي وهبة،وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت،١٩٧٩: ٣٤. ٣٤.

الشاعر على بنيته ومعناه ، أو قام بتحوير طفيف لا يمس جوهر الشعر ، ولا يدل على بصمة الشاعر الواضحة ، الأمر الذي يجعل ذلك التناص غير محلق في أجواء شعرية ، ولكنه يربطه بماضيه الشعري العتيد.

وتجدر الإشارة إلى أن احمد مطر يعيد المعنى المتناص معه في مواضع عدة ، ولكن باختلاف الآليات والقوانين ، فقد يتناص مع بيت شعري بقانون الاجترار، لكنه يعود إليه في موضع آخر ،ولكن على وفق قانون الحوار ، وذلك ما سيمر بنا في التناص الداخلي في الفصل الرابع من هذه الدراسة.

تبقى المحافظة على البنية الشعرية الموروثة محافظة على أصالتها في مواضع من شعر شاعرنا ، ولا يمسها بتغيير كبير كما في قوله [١]:

خفف الوطء قليلا
فأديم الأرض من هذي العساكر
لا تهاجر

وهو تناص مع قول المعري [٢]: **خفف الوطء ما أظن أديم الـ (م) أرض إلا من هذه الأجساد**

فإذا كانت العساكر معادلا معنويا للأجساد؛ لأنها أجساد ظلّ الاجترار هو سيد الساحة التناصية في هذين الشطرين ؛ عدا ما يفهم من إرادة تكثير العساكر وتعظيمها وجعلها مالئة الأرض ؛ لذلك يحذر من الهجرة.

ولم يزد استعمال (قليلا) رقعة الاستخدام الحديث فنية ولا معنوية ؛ لأن (خفف) فيها هذا المراد ومتضمنة هذا المعنى .

وفي قوله [٣]: **يا أيها المشنوق من أهدابه**
يا أيها الراقص مذبوحا على أعصابه

تناص مع قول الشاعر [٤] :

لا تحسبوا أن رقصي بينكم طربا فالطير يرقص مذبوحا من الألم

ولكنه تناص سطحي لم ينزل إلى عمق المعنى ولم يسبر أغواره ، ولكنه دار على هامشه ، وأخذه على عواهنه مع تغيير يسير في البنية مع المحافظة على المعنى ، وقد تجلت محافظته من خلال (الراقص والمذبوح) وقد حافظ الأخير على اشتقاقه ، بينما تحّول الأول من الفعلية (يرقص) إلى الوصف (راقص).

---
(١) الأعمال الشعرية الكاملة :٦٦.
(٢) سقط الزند:٧.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة :٨٠.
(٤) لم أعثر له على قائل.

وقد يستخدم آلية التبديل مع الحفاظ على المعنى في هذا القانون كما في قوله [(١)]:

لا يسلم الجسد النحيل من الأذى

إن لم تنافق

وهو تناص مع قول الشاعر [(٢)]:

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم

فبدّل (الشرف الرفيع) بـ (الجسد النحيل) ، ولكن ذلك لم يخرجه من قانون الاجترار ؛لان هذا التبديل ليس تحويرا عميقا ، كما انه ليس امتصاصا لخاصية شعرية معينة ؛ لذلك دار مدار البيت الموروث؛ لاعتماده آلية التبديل اليسيرة التي لا ترقى بمعناه وإن بدلت إلى العكس كما في قوله [(٣)]:

أيها الناس قفا نضحك

على هذا المآل

لتناصه مع قول امريء القيس [(٤)]:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسِقط اللِّوى بين الدَّخول فحومل

واستبداله يكمن في تغييره (نضحك)بـ (نبك) مع وقوعه في خطأ عدم تغيير الضمير في(قفا) المخاطب للاثنين إلى خطاب الجماعة الملائم لـ(أيها الناس).

وقد يبلغ الاجترار درجته عندما يقع على خط مستقيم مع الاقتباس ، بل قد يزيد عليه عندما يكرر السابق كما في قوله [(٥)]:

وأرى خيول الصبح مقبلة
تجر له الكفن
وأرى حوافرها تمهد قبره
وصباحها يعلو :
(ألا أيها الليل الطويل
ألا انجل)

وهو اجترار لقول امرىء القيس [(١)]:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة :٨٤.

(٢) ديوان المتنبي مع فهارسه ومعانيه،فهرسه وشرحه عبود احمد الخزرجي، خطه يحيى سلوم العباسي الخطاط ،المكتبة العالمية ، بغداد، ١٩٩٠ :٣٢٦.

(٣) شرح ديوان امرىء القيس بن حجر الكندي، لأبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى المعروف بالأعلم الشنتمري ، اعتنى بتصحيحه ابن أبي شنب بكلية الآداب بالجزائر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، ١٩٧٤: ٦٠ وديوان امرىء القيس ، تح محمد أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر ، سلسلة ذخائر العرب (٢٤)،ط٤،(بلا.ت): ٨.

(٤) الأعمال الشعرية الكاملة :١٠٩.

(٥) الأعمال الشعرية الكاملة :١٣٣وينظر ٤٤٠.

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلِ   بصبح وما الإصباح منك بأمثلِ

وكذلك قوله [٢]:

أدري بأن السهد يذبل مقلتي
لكن من طلب العلا
سهر الليالي

اجترار من قول الشاعر [٣] :

بقدر الكد تكتسب المعالي   ومن طلب العلا سهر الليالي

وتعتمد درجة نجاح التناص على مقدار ملاءمة النص المُبدَع وانحرافه وابتعاده عن المحافظة على أصله وذوبانه في النص الجديد وتأديته وظيفة جديدة .

وليس هناك مقياس مسطري مدرج لمعرفة ذلك التدرج إلا أن الذوق السليم والرؤية الفنية هما اللذان يحددان ذلك،من خلال منهج التباين القائم بين البنيات ، فقوله [٤]:

وذاك الأسود المخصي تحت التاج مخصي

أعمق بخطوة من قوليه سابقي الذكر ؛ لان فيه نوعا يسيرا من التغيير في بيت المتنبي في قوله [٥]:

من علّم الأسود المخصي مكرمة   أقومه البيض أم آباؤه الصيدُ؟

لكنه ليس كبيرا إلى الحد الذي يصبح فيه امتصاصا ؛ لذلك بقي ضمن دائرة الاجترار؛ لبقاء البنية القديمة بثوبها التراثي ، وذلك ما فعله في قوله [٦]:

سلوا بيوت الغواني عن مخازينا   واستشهدوا الغرب هل خاب الرجا فينـا؟
سود صنائعنا بيض بيارقنـــــا   خضر موائدنا ، حمر لياليـنـــــــــــا

مع ان الشاعر قام بالاستبدال بالألوان لتغيير المعاني إلا أن البنية التراثية لم تنصهر في النص الحديث بل جاءت باسم (برقية عاجلة إلى صفي الدين الحلي) وضمّت هذين البيتين فقط ، وحافظت على الوزن الخليلي وهو بحر البسيط الوارد على نغمِهِ قول الحلي [٧]:

سلي الرماح العوالي عن معالينا،   واستشهدوا البيض هل خاب الرجا فينا
بيض صنائعنا، سود وقائعنـــــا   خضر مرابعنـــا ، حمر مواضينـــــــا

---

(١) شرح ديوان امرىء القيس :٨١.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:١٤٨.
(٣) أعيان الشيعة، سيد محسن الأمين، تحقيق وتخريج حسن الأمين ،دار التعارف للمطبوعات، بيروت،١٩٨٣: ٢٦٦/٤ ، و فيض القدير شرح الجامع الصغير،المناوي،تح: تصحيح احمد عبدالسلام،دار الكتب العلمية ، بيروت، ط١، ١٩٩٤ :٦٦١/٤.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة :١٤٩.
(٥) ديوان المتنبي مع فهارسه ومعانيه :١١٠.
(٦) الأعمال الشعرية الكاملة:١٥٧.
(٧) ديوان صفي الدين الحلي، مقدمة بقلم كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر ،(بلا.ت):٢٠_٢١.

وقد يكتب بعض النجاح عندما توزع أشلاء البيت وفق تقسيم يقتضيه النص الجديد ؛فيأتي جزء منه ثم يأتي الآخر بعد مساحة شعرية تضيق أو تتسع حسب الموقف كما في قوله [١]:

مفتي الموائد الأبي
قال :كن دوما قليل الأدب
فلا تقل :ها أنذا
وانبح من المشرق حتى المغرب:
كان أبي
كان أبي

فقد توزع البيت على ركيزتين ضمتا الحاضر والماضي ،فالحاضر في (هاأنذا) ، والماضي في (كان أبي) وهو من قول الإمام علي عليه السلام [٢]:

ليس الفتى من قال كان أبي إن الفتى من قال : ها أنذا

على أن اختيار الاجترار لا يدل بالضرورة على عدم نضج الموهبة ، ولكن الشعراء جميعا لا يتساوون في كل قصائدهم وكل مواطن جودتهم ، فهم يسيرون صعودا ونزولا بين الإبداع والإتباع ،فقد يجد الشاعر ضرورة في التماس المعنى التراثي من بيت معين كما في بيت المتنبي على سبيل المثال[٣] :

واحرّ قلباه ممن قلبه شبم ومن بجسمي وحالي عنده سقم

فيأخذ جزءا منه يحتاجه في نصه في قوله[٤] :

. . . . .
المدى أضيق من كلمة أين
مات مكتوف اليدين
منحوا جثته عضوية الحزب
فناحت أمه: واحرّ قلبي
قتل الحاكم طفلي
مرتين

فاستفاد من الجملة الصغيرة وبنى عليها رويه البائي بين (الحزبِ ،وقلبي) . وقد ينتثر المبنى ولكن المعنى باق لا يستطيع الشاعر الخروج منه ؛لأنه إنما أراده ليبقى ، كما في قوله[٥] :

أنا وحدي دولة
ما دام عندي الأمل
دولة أنقى وأرقى

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:١٧٣-١٧٤وينظر ٢٩٤و٤٥٣.
(٢) جامع السعادات، محمد مهدي النراقي،تحقيق محمد كلانتر،ومحمد رضا المظفر،دار النعمان للطباعة والنشر، النجف الاشرف:٢٩٥/١.
(٣) ديوان المتنبي مع فهارسه ومعانيه:٢٨٥.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة :٢١٦.
(٥) المصدر السابق :٢٥٠.

وستبقى
حين تفنى الدول

المأخوذ من قول الشاعر[١]:

دول تدول وأنت وحدك دولة   عال لها بين الأنام لواء

فبقي المعنى، وهدم المبنى ، ووضع بينه فاصلة شعرية من عنده ،لكنه بقي اجترارا.

وقد يأتي اللفظ بتراكيبه ،ولكن إرادة المعنى تختلف على وفق السياق ؛فالشاعر حينما يقول[٢] :

الناس للناس من بدو وحاضرة   بعض لبعض وإن لم يشعروا خدم

يريد تبيان خدمة بعضهم بعضا في الخير ،لكن أحمد مطر حينما يأخذ المبنى يريد به معنى آخر في قوله[٣] :   **(الناس للناس)**

وهو معنى الشر الذي يحوله بعضهم لبعضهم الآخر:

أم عبدا لله ثاكل
مات عبدا لله في السجن
وما أدخله فيه سوى تقرير عادل
عادل خلّف مشروع يتيم
فلقد أعدم والزوجة حامل
جاء في تقرير فاضل
أنه أغفل في تقريره بعض المسائل
فاضل اغتيل

. . .

نحن شعب متكافل

ويكون بهذا قد عبر عن معنى مجتر بقصيدة كاملة تحمل ذلك المعنى _وإن عمد إلى ضده_ لكنه استمده ، وأضاف عليه لمسة المعاصرة ،وألبسه ثوبا جديدا ، وهو الأمر نفسه الذي فعله في قصيدته (الرمضاء والنار) [٤]، التي اجترها من قول الشاعر[٥] :

المستجير بعمرو عند شدته   كالمستجير من الرمضاء بالنار

فقدّم نصا يحمل هذا المعنى كما فعل في نصه السابق، يقول:

– ذلك المسعور ماض في اقتفائي
صن حيائي
– أنا يا سيدتي ؟!
– لكنني لص وسفاك دماء
– فلتكن مهما تكن

---

(١) لم أعثر له على قائل.
(٢) السحر الحلال، احمد الهاشمي،دار الكتب العلمية ، بيروت:١٠٢/١.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة :٢٨٢.
(٤) المصدر السابق :٣٥٠.
(٥) خزانة الادب للبغدادي:٢٣٥/٧.

ليس مهما
..إن شرطيا ورائي

وينطبق الأمر نفسه على قصيدته (الماء في الغربال)[١] ، التي اجترها من قول الشاعر[٢] :

وما تمسك بالوصل الذي زعمت   إلا كما تمسك الماء الغرابيل

وقد يأخذ من القديم جملة ويبدأ بالنسج عليها إيمانا بامتلاء الماضي وعدم نضوبه، وملائمته للحاضر في المعنى ، كما في قوله[٣] :

لم أنم
خفت
أن يسرق مني أمتي
كيد الأمم
...

المجتر من قول بشار[٤] :

لم يطل ليلي ولكن لم أنم   ونفى عني الكرى طيف ألم

الذي تناص فيه بدوره مع قول الاعرابي[٥] :

ما أقصر الليل على الراقد   واهون السقم على العائد!

ويلاحظ أن سبب السهد قد اختلف من (طيف ألم) إلى (كيد الأمم) المنتهين بحرف الميم الذي تعمد بقاءه كما هو من دون تغيير ،والافادة ليست عميقة بطبيعة الحال .

والعبرة في تخير المورد المتناص معه دليل على حسن ذوق وروعة اختيار وقنص الغالي من المعاني والنادر الشارد المملوء بعبق شعري مشحون بعاطفة وخيال ؛ فبيت الشاعر القديم :لم يطل ليلي... ليس بيتا عميقا ؛ لأنه يقدم المشكلة ويقدم علتها الحقيقية من دون أن يتيح لخياله متسعا لابتكار العلة الذكية التي تستوقف الذهن وتحرك المشاعر المطلوب تأججها في العملية الشعرية من خلال البحث عن علل معاصرة أكثر من : كيد الأمم، الذي ساقه علة لسهده الدائم ويبقى الاجترار في أحسن أحواله يدور ضمن الدائرة المباشرة للتناص ؛لأنه لا يسبر أغوار النص ولا يتواشج معه ، فقول شاعرنا[٦] :   **قيل ما قيل ، وما أكثر ما قيل**

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة :٣٦٧-٣٦٩.
(٢) ديوان كعب بن زهير ، صنعه الإمام أبو سعيد الحسن بن الحسين العسكري، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه د.حنا نصر الحِتّي ،ط١، دار الكتاب العربي، بيروت،١٩٩٤ :٢٩.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة :٤١٥-٤١٦.
(٤) الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة، ابن بسام الشنتريني ،تحـ احسان عباس، دار الثقافة، بيروت ١٩٩٧: ٢ /٧٧٣.
(٥) المصدر السابق:٧٧٣/٢.
(٦) الأعمال الشعرية الكاملة :٤٨٧.

اجترارا لقول الشاعر[1]: **قد قيل ما قيل إن حقا وإن كذبا   فما اعتذارك من قول إذا قيلا؟**

وقوله [2]:   **لا تنكري تعبي ، ولا تستنكري   غضبي ،فاني العاشق الولهان**

مجتر من قول أبي تمام [3]:

لا تنكري عطل الكريم من الغنى   فالسيل حرب للمكان العالي

ولكن النصين المجترين لم يقدما شيئا كبيرا للنص ،وبقيا غريبين عنه ويشيران إلى أنهما يمتان إلى نص آخر ولم ينصهرا في البنية الجديدة.

٢.الامتصاص

يعد((الامتصاص مرحلة أعلى في قراءة النص الغائب وهذا القانون الذي ينطبق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته ،فيتعامل وإياه تعاملا حركيا تحويليا لا ينفي الأصل بل يسهم في استمراره جوهرا قابلا للتجديد ومعنى هذا أن الامتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقده انه يعيد صوغه فحسب على وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب بها وبذلك يستمر النص غائبا غير ممحو ويحيا بدل أن يموت)) [4] في الشعر الذي يعتمد على تناص أو تناصات ،ونستطيع القول :إن قانون الامتصاص ينم عن نفس مبدعة عند توظيفه بنحو يتلاءم والنص المتناص ؛لأن ذلك من شأنه اغناء النص ،وعدم وقوعه أسيرا في الاستجلاب غير المسوغ فنيا.

لقد استطاع مطر أن يطوع نصوصا عدة على وفق هذا القانون التناصي كما في قصيدته(قلم)[5]:

قصيدته(قلم)[5]:

جس الطبيب خافقي
وقال لي:
هل هاهنا الألم
قلت له :نعم
فشق بالمشرط جيب معطفي
واخرج القلم!
هز الطبيب رأسه ومال وابتسم
وقال لي:
ليس سوى قلم
فقلت :لا يا سيدي
هذا يد ..وفم

---

(١) جمهرة الأمثال،ابو هلال حسن بن عبدالله العسكري (٣٩٥هـ) ،مصر،١٣١٠هـ :١١٨/٢.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة :٥١١.
(٣) الايضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، تحقيق الشيخ بهيج غزاوي، دار احياء العلوم ، بيروت، ط٤، ١٩٨٨ :٣٤٣/١.
(٤) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب:٢٥٣.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة :١٨-١٩.

رصاصة ..ودم
وتهمة سافرة ..تمشي بلا قدم!

ففي هذه القصيدة امتصاص لصراع السيف والقلم في الأدب العربي كما في قول أبي تمام [١]:

السيف اصدق إنباء من الكتب في حده الحد بين الجد واللعب

وقول علي الشرقي في قصيدته (السيف والقلم) [٢]:

هذب يراعك وانصر دولة القلـــم واحمل على الدهر في جند من الكلم
السيف يثلم إن طال القراع بـــه وفي اليراعة سيف غيــر منثلـــــم
لم يقسم الله في الذكر المبين به وإنما شرف الأقــلام بالقســـــم
لا يصلح السيف إلا للقـــراع وذا للعلم للفضل للآداب للنعــــــم
إن أصبحت امة بالسيف بائدة إن اليراعة تحيي سالف الأمــم
ما علم الله إنسانا بصارمـــه وإنما علم الإنسان بالقلـــم

وقد عبر الشاعر عن مأساته ومشكلته الكبرى في نصرته لدولة القلم وكونه المحرك والوجع الذي أصابه ؛ فهو يدفعه نحو الشعر ، والشعر قضيته ومشكلته ، ويعد القلم سلاحه ويمتص بذلك معنى بعيدا يصوغه بطريقة لا يخفي فيها أثره الأصلي كليا ، ولا يتجلى عيانا ، وإنما يتخذ طريقة وسطى مستفيدا من عمق التجربة في الشعر العربي القديم بين المفاضلين :السيف والقلم ، وحقيقة الأمر أن الحضارات إنما تبنى بالأقلام لا بالسيوف ، ولكنها قد تحتاج السيوف لتحميها.

وكلما كان امتصاصه للجزء الحساس في البيت أو المقطع الممتص ، كان أحرى بالجودة والاقتراب من النجاح ؛ لان لكل مفصل أهمية في العملية الشعرية ، ولكن مفصلا واحدا هو الأهم من غيره ، وبه يكون التحول الفني ، كما في لفظة (جسر)في قول الشاعر أبي تمام[٣]:

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها تنال إلا على جسر من التعب

فلفظة (جسر) لا تحمل قيمة فنية وحدها ، ولكنها بسياقها تأخذ حيزا فنيا كبيرا ، لدخول المجاز في كون هذا الجسر من التعب ، وذلك ما امتصه شاعرنا في قوله [٤]:

بنينا من ضحايا أمسنا جسرا
وقدمنا ضحايا يومنا نذرا
لنلقى في غد نصرا

---

(١)ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، تح محمد عبده عزام ، دار المعارف ، مصر سلسلة ذخائر العرب ٥، ١٩٦٤ :٤٠/١.وموسوعة أمثال العرب:٥٨/٦.
(٢) ديوان الشرقي ،جمع وتحقيق إبراهيم الوائلي وموسى الكرباسي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد،١٩٨٠: .
(٣) .ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي: ٧٣/١.ودلائل الإعجازفي علم المعاني، عبدالقاهر الجرجاني (٤٧١هـ) ،تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا،مكتبة القاهرة ،١٩٦١ :٧٥/١.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة :٢٧.

ومع أن الامتصاص بعيد المنال ،ومن دائرتين بعيدتين لا تتشابهان إلا باللفظة (جسر) ، إلا أن النص السابق أكثرتأثيرا من اللاحق ؛ فالجسر من التعب أعمق دلالة بالمجاز من الجسر من الضحايا ؛ لبعد الأول عن المباشرة والخطابية بأقصى إمكانية وذلك ما فعله في قوله [١]:

خذوا حذركم أيها السابلة
خطاكم على جثتي نازله
وصمتي سخاء

وهو امتصاص لبيت المعري مار الذكر [٢]:

خفف الوطء ما أظن أديم ال (م) أرض إلا من هذه الأجساد

وقد حافظ الشاعر على صيغة الأمر ولكنه غيّر كل شيء آخر غير لمحة إلى المعنى الممتص من (خذوا حذركم) القريبة من (خفف الوطء)، ولقرب (خطاكم على جثتي نازلة)الداخلة في (الوطء) أيضا وهو امتصاص فيه كثير من الجودة ولكن يبزه في ذلك قوله[٣]:

أجل إنني أنحني
ولا تنحني السنبلة
إذا لم تكن مثقله

الذي امتص فيه قول الشاعر [٤]:

ملأى السنابل تنحني بتواضع والفارغات رؤوسهن شوامخ

وجعله تعليلا آخرا لانحنائه ؛ لأن الأول انحناء الشمس لتبلغ قلب السماء ، والآخر:انحناء السنبلة المثقلة ، وقد اخرج البنية الجديدة من بينية قديمة تحمل معنى مشابها لم يبق منه سوى السنبلة والانحناء ، وغيّر (ملأى) بـ (مثقلة) وهما من دائرة متقاربة معنويا .

وقد يكون الامتصاص عبارة عن التفاتة ذكية من الشاعر إلى معنى شعري موروث كقول الفرزدق [٥]:

ما قال :لا قطُّ، إلا في تشهده، لولا التشهد كانت لاؤَهُ نعمُ

فيمتص هذه المقولة المستمدة من قول :(لا اله إلا الله) ، وتركز في ذهنه صفة الممدوح علي ابن الحسين عليهما السلام ، وعدم قوله :(لا) لسائل ، وعدم لفظها إلا في التشهد المتضمن قولها ،ولولا هذا الإلزام بقولها في التشهد لما قالها ،فيعمد احمد مطر إلى سبر غور المعنى وامتصاصه ، والبناء على منواله في قوله[٦]:

حدثنا الإمام

---

(١) المصدر السابق:٤٥.
(٢) مر بنا ينظرص١٨٣من هذه الدراسة
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة :٤٦.
(٤) موسوعة أمثال العرب: ٧٣/٦.
(٥) ديوان الفرزدق ،دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر ،١٩٦٦: ١٧٩/٢.
(٦) الأعمال الشعرية الكاملة :٩٣.

في خطبة الجمعة
عن فضائل النظام
والصبر والطاعة والصيام
وقال ما معناه:إذا أراد ربنا
مصيبة بعبد ابتلاه
بكثرة الكلام
لكنه لم يذكر الجهاد في خطبته
وحين ذكرناه
قال لنا:عليكم السلام
وبعدها قام مصليا بنا
وعندما أذن للصلاة
قال:
نعم.. إله إلا الله

وفي كلمة(النظام)تورية بين النظام بمعنى الالتزام بالأنظمة،وبين النظام بمعنى السلطة الحاكمة.

ويبين المخطط البسيط ذلك الامتصاص :

السجاد ـ ماقال :لا ـ لل سائل

الخطيب ـ قال :نعم ـ لل حاكم

وإذا كانت (ما قال لا) تساوي (نعم) ، فكلاهما قال : (نعم) ، ولكن السجاد في بيت الفرزدق مُدِح ، والخطيب في شعر مطر قُدِح ؛لأن السجاد لم يقل (لا) لكرمه وجوده ، والخطيب قال (نعم) لخوفه من قول : (لا) من الحاكم أو لتواطئه معه.

وقد تتخطى مقدرة الشاعر إلى الامتصاص من موضعين في مكان واحد كما في قوله[١]:

اسمعوني
عندما تزدهر الأشواك
والأزهار تذبل
ويصير اللص ناطورا لبيت المال
عندما تمتلك الأوثان بيت الله
عندما تحتسب العفة جرما

لان في ذلك امتصاصا وتناصا بينه وبين قول المتنبي [٢]:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها فقد بشمن وما تفنى العناقيد

وقول احمد مشاري العدواني [٣]:

لا يلام الذئب في عدوانه إن يكن الراعي عدو الغنم

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة :١٥١.
(٢) .ديوان المتنبي مع فهارسه ومعانيه:١٠٩.
(٣) شعر العدواني في مرايا بعض معاصريه ،د.نسيمة راشد الغيث، الحولية الخامسة عشر ،تصدر عن مجلس النشر العلمي ،جامعة الكويت، الرسالة المائة ،١٩٩٥: ٥٥.

فكون(اللص ناطورا) ممتص من (نواطير) في قول أبي الطيب على مستوى اللفظة والمعنى كذلك وان ابتعد المعنى قليلا ، ويقرب المعنى أكثر من قول العدواني مع أن أولهما قديم وهذا محل ذكره، والآخر حديث وسيأتي ذكره.

ويمتص بيت أبي الطيب المتنبي الذائع [١]:

فيم التعلل؟ لا أهل، ولا وطن ولا نديم ،ولا كاس، ولا سكن؟

فيركز على شيئين يرى انه يشترك مع المبدع فيهما ، وهما: فقدان الأهل والوطن ،ويضيف قضاياه الخاصة كالعمل ، ولكنه يعمّق معنى السكن كثيرا بكلمات أخرى :ملجأ ، ومخبأ ، ومنزل) وكلها مبدوءة بحرف الـ (الميم)، يقول[٢]:

ليس عندي وطن
أو صاحب
أو عمل
أو مخبأ
أو منزل
كل ما حولي عواء قاحل
أنا حتى من ظلالي أعزل
وأنا بين جراحي ودمي أنتقل
مُعدِمُ من كل أنواع الوطن

وإذا كان التناص تعبيرا عن ثقافة المبدع بطريقة من الطرائق وعن إطلاعه ، فإن لشاعرنا باعا طويلا ، فقد يمتص الحكايات التي صيغت شعرا ؛ فالعرب كانت ترى أن لكل شاعر شيطانا يوحي إليه الشعر، وقد سموا شياطينهم بأسماء مثل : الهوجل والحوقل ومسحل وغيره ، واعتقدوا بوجود وادي عبقر الذي تقطنه تلك الشياطين ، ولم يقتصر الأمر عليهم بل تعداهم إلى اليونانيين الذين سبقوهم إلى تلك الفكرة ، لكنهم لم يسموها شياطين ، بل حاولوا الرقي بها فسموها عرائس الشعر أو رباته ،وقد (يكون الإلهام ،الحدس ، الإيحاء مسميات تجاوزها الإنصات الذي ينظر إلى الكتابة على أنها مغامرة)[٣]؛ هذه المغامرة من شأنها (أن تكف عن إظهار المبدع وكأنه نفخة علوية حلت فيه، أو مساً شيطانيا خالطه)[٤].

(١) ديوان المتنبي مع فهارسه ومعانيه :٣٥٥
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٤٨.
(٣) الخلفية النصية الأسبانية والشعر العربي المعاصر_ بحث في التفاعل النصي_ أطروحة دكتوراه الدولة، محمد عبد الرضا شياع، إشراف:أ.د فاطمة طحطح ،جامعة محمد الخامس ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ٢٠٠٠_٢٠٠١ :١٠.
(٤) حداثة السؤال :بخصوص الحداثة الشعرية في الشعر والثقافة ،د. محمد بنيس ،المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨ :٣٠.

فيمتص مطر هذا المعنى [١]:

للشعراء كلهم
شيطان شعر
ولي بمفردي أنا ..عشرون شيطانا

ليس لإيمانه بنظرية شيطان الشعر بالتأكيد ، ولكن لتعميق المبالغة في موهبته وعبقريته، على أن ذلك الامتصاص لم يقدم له شيئا كثيرا وبقي يدور على السطح.

وقد يعمد إلى معنى شعري غير مُحلِّق ، ولكن يطيب له أن يمتصه ويتناص معه مثل قول بعضهم [٢]:

سأصبر حتى يعجز الصبر عن صبري   واصبر حتى يحكم الله في امري
سأصبر حتى يعلم الصبر أننـــي   صبرت على شيء أمرّ من الصبر

لكنه يلبسه حلة جديدة من خلال وضعه في سياق مناسب بقوله[٣]:

قلمي يجري
ودمي يجري
وأنا ما بينهما أجري
الجري تعثر في أثري
وأنا أجري
والصبر تصبر لي حتى
لم يطق الصبر على صبري
وأنا اجري

وإذا كان تكرار كلمة (صبر) أو مشتقاتها قد هبط بالبيت الموروث ، فإن أشطر شاعرنا قللت من تلك الكثرة غير المسوغة ، وكلما كانت التفاتاته بعيدة المنال ، صعبة الالتقاط ، عصية ، كانت أليق وأجمل كما في قوله [٤]:

(فيفي) من غير حراسات
تختال ذهابا وإيابا
تغدو ليعانقها حب
وتروح لتحتضن أحبابا
لا تحمل أسلحة ..إلا
شفرات تدعى الاهدابا

وهو تناص مع قول المتنبي [٥]:

عمرك الله هل رأيت بدورا   طلعت في براقع وعقـــــــــود
راميات باسهم ريشها الهد (م) ب تشق القلوب قبل الجلـود

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة :٢٧٦.
(٢) .تفسير الرازي:١٧٦/١٧.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة :٢٨٣.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣٩٨.
(٥) ديوان المتنبي مع فهارسه ومعانيه:٨٢.

وقد امتصه امتصاصا ذكيا خطف الصورة وصاغها بطريقته الخاصة ،وهي تشابه الرموش مع ريش السهام ؛ لان كليهما قاتل ، وسلاح يستخدم لغاية.

ونجد مثل تلك الالتفاتة تتكرر في شعر مطر وهو قوله [١]:

ما الذي نصنعه في عمر
نقصانه في الازدياد؟!

ممتصة من قول أبي العتاهية[٢]:

وأي بني الأيام إلا وعنـــــده   من الدهر علم طارف وتليـــــد
يرى ما يزيد والزيادة نقصه   ألا إن نقص الشيء حين يزيد

وبالطريقة السابقة نفسها من عدم الأخذ المباشر ، ويبقى لاختلاف الأوزان بين الخليلي الهندسي والتفعيلي دور في عدم المباشرة التي قد تقع وتتسع كلما تطابقت الأوزان ، وكانت من البحور الخليلية كما في قوله[٣]:

كلا، ولكن "الأنا" ورم، وان   زادت فكل زيادة نقصان

لامتصاصه من قول أبي البقاء الرندي[٤]:

لكل شيء إذا ما تم نقصان   فلا يغر بطيب العيش إنسان

مع تغيير مكان الاستلهام من العجز الى الصدر.

٣. الحوار:

يمثل الحوار (أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب إذ يعتمد النص المؤسس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب ، مهما كان شكله وحجمه ، فلا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار . فالشاعر أو الكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغير في القديم أسسه اللاهوتية ويعري في الحديث قناعاته التبريرية وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية لا علاقة لها بالنقد مفهوما عقلانيا خالصا أو نزعة فوضوية عدمية)[٥]، فهو نوع من الثورة على الجامد والثابت والمقدس ، ومحاولة للخروج برؤية خاصة بالمبدع ، الذي يرى أن من حقه ان يؤسس إبداعه الخاص وان كان على إبداع سابق، لكنه ليس أسير لذلك الإبداع ؛ لأنه يرى أن يخلق عملا إبداعيا لا عملا إتباعيا .

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٤٨
(٢) أبو العتاهية أخباره وأشعاره،عني بتحقيقها د.شكري فيصل،مط جامعة دمشق،١٩٦٥: ١٢٧.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:٥٠٧.
(٤) أبو البقاء الرندي شاعر رثاء الأندلس ،د. محمد رضوان الداية ،ط١،مؤسسة الرسالة ،بيروت ، ١٩٧٦ :١٣٤.
(٥) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب:٢٥٣.

ويرى اغلب الباحثين أن الحوار إنما يحصل بالنفي ، ويسوقون لذلك أنواعا مثل :النفي الجزئي ، والنفي الكلي ، والنفي المتوازي[١]، ولكن الباحث احمد ناهم يرى: أن الحوار(لا يقوم على النفي فحسب ...إنما باليات وطرق عدة)[٢]، ونذهب مذهبه في هذا الاتجاه ونؤيده بهذا الشأن ؛ لان النفي قد يكون يسيرا لا يرقى إلى درجة الحوار فنيا،فضلا عن وجود سبل أخرى للحوار .

وإذا كان الاجترار هو تعامل سطحي ومباشر مع النصوص ، والامتصاص هو الدرجة الأعمق منه ، فإننا نستطيع القول: إن الحوار هو الدرجة الثالثة ويمثل استقلالا اكبر للمبدع ؛ لان المجتر هو الواقع تحت تأثير المبدع الأول، والممتص هو الذي استطاع أن يفلت منشباك المبدع الأول وينسج على منوال قريب منه ، في الوقت الذي استقل فيه المحور كليا يقول مطر[٣]:

تدرج الدبابة الكسلى على رأسي
إلى باب الرئاسة
وبتوقيعي بأوطاني الجواري
يعقد البائع والشاري مواثيق النخاسةْ
وعلى أوتار جوعي
يعزف الشبعان ألحان الحماسةْ
بدمي ترسم لوحات شقائي
فأنا الفنّ..
وأهل الفن ساسةْ
فلماذا أنا عبد
والسياسيون أصحاب قداسةْ

والقارىء اليقظ وحده يستطيع أن يعرف أن الحوار موجود في هذا النص بدرجة عالية مع قول أبي الصعاليك عروة بن الورد[٤]:

إني امرؤ عافي إنائي شركــة	**وأنت امرؤ عافي إنائك واحــــــد**
أتهزأ مني أن سمنت وأن تـرى	**بوجهي شحوب الحق والحق جاهد؟**
أقسم جسمي في جسوم كثيرة	**وأحسو قراح الماء والماء بـــــــارد**

فعزفُ الشبعانِ أوتارَ الحماسةِ على جوعِ مبدعِنا ،هو استهزاؤه نفسه عندما يرى جوع ابن الوردِ وضعفه ، ولكن اللقاء بين الاثنين خفيّ لا يعرف إلا بعد لأي.

---

(١) ينظر علم النص ، جوليا كرستيفا،ترجمة فريد الزاهي،مراجعة عبدالجليل ناظم،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء،ط١٩٩١،١، :٧٣.
(٢) التناص في شعر الرواد:٥٦.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة :٧-٨.
(٤) ديوان عروة بن الورد شرح ابن السكيت ،قدم له ووضع هوامشه راجي الأسمر ، دار الكتاب العربي ، بيروت ط١، ١٩٩٤ :٣٤-٣٥.وديوان الحماسة :٣٠٢/٢.

وقد يخيم معنى ما على مخيلة الشاعر فيسيطر عليه ذلك المعنى ويبقى في لا وعيه فيكرره مرارا كما سيمر بنا في التناص الداخلي في هذه الدراسة ، ويغلب عليه قانون الحوار، يقول محاورا قول الشاعر [١]: **قوم إذا ضرب الحذاء برأسهم قال الحذاء بأي ذنب أضرب؟**

ولكن بطريقة التفعيلة [٢]:

حين وقفت بباب الشعر
فتش أحلامي الحراس
أمروني أن أخلع راسي
فخلعت نعلي في الباب
وقلت: خلعت الأخطر يا حراس
هذا النعل يدوس
ولكن..هذا الرأس يداس!

فاستبدل الناس بالقوم، وهو استبدال ساذج ، وقلب المعنى ومنع تحققه ؛ لأنه في النص الغائب ضُرب ، ولكنه خُلع وبقيت صفته وهي الدوس أو الضرب بمعنى آخر ، وهذا المعنى متكرر في شعره وبالقانون الحواري نفسه .

وكلما حاول الشاعر إخفاء النص الغائب ، كلما تأصلت حواريته وتعمقت وانزاحت عن الأخذ السطحي ، فقد يقدم معادلا معنويا يساوي النص الغائب كما في قوله[٣]:

يخيم الصباح
فأرفع الستار
وأشعل المصباح

وهي التفاتة ذكية إلى قول الشاعر دعبل الخزاعي [٤]:

إني لأفتح عيني حين افتحها على كثيرين لكن لا أرى أحدا

ومع مصباح ديجون الباحث في النهار عن إنسان.

وبالعودة إلى فرضيتنا في أن الاختلاف الإيقاعي يغير من البنية بين الوزنين الخليلي الهندسي والتفعيلي الحر، نرى أنه كلما عاد إلى تطابق الإيقاعين ، كلما اقترب إلى المباشرة وذلك في قوله[٥]:

وسيأكل السرحان لحم صغاره إن لم يجد ما يأكل ا

وهو حوار ضعيف مع قول الشاعر [٦]:

---

(١) .لم أعثر له على قائل.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٩.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة :٤٦٢.
(٤) شعر دعبل بن علي الخزاعي ، صنعه د.عبدا لكريم الأشتر، مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ١٩٨٣:.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة:٥٠٥.
(٦) المستطرف في كل فن مستظرف :٤٦٠/١.

اصبر على حسد الحسود فان صبرك قاتله

فالنار تأكل بعضها إن لم تجد ما تأكلـــه

فقد بقي فعل (الأكل) ، وبقي المساوي معنويا (بعضها _ لحم صغاره).

وبذلك تحققت فرضيتنا في أن الابتعاد الإيقاعي يرافقه ابتعاد قانوني (امتصاصـي ، أو حواري) ، ولكن ليس بالضرورة أن يكون نحو الجودة ؛لأن لكل نص قراءته الخاصة به ، ولكن العام الشائع هو ذلك.

المبحث الثاني :

التناص مع الشعر العربي الحديث

إن التناص مع الشعر العربي الحديث أدعى لأن يكون كثيراً في شعر الشاعر الحديث ؛لقرب الشاعر من شعراء عصره روحا وطموحا ، وربما هدفا وقضية ، أو ربما لتقارب زمني يجمع بين الاثنين إذا ضعفت الأواصر الأخرى .

على أن هذا التقارب ليس ضروريا أن يكون معبرا عن تطابق أفكار ، بل قد يكون عن اختلافها ، والنتيجة واحدة ، وهي أن يتناص مع نص قريب من زمنه وعلى وفق القوانين متقدمة الذكر نفسها ، ولكنا لا نستطيع الجزم بأن الشاعر أحمد مطر قد مال إلى التناص مع الشعر الحديث أكثر منه في تناصه مع الشعر العربي القديم ، أو انه فضّل هذا على ذاك،ولكنه _في رأينا_ يميل إلى المعاني التي تهدف غرضه مهما كان زمنها ، بغض النظر عن حقبتها، وعن جودتها أحيانا؛ فليس ضروريا أن تكون النصوص المتناص معها هي الجيدة أو الأجود، بل المهم أن تكون هي الأقرب لمراده ، ويتناص معها على وفق الآليات المختلفة وكما هو آت:

١. **الاجترار:**

يغلب هذا القانون في تناص أحمد مطر مع الشعر العربي الحديث بوصفه آلية يسيرة ومباشرة في التعامل مع الشعر ، وترجع أسباب ذلك إلى إحساس الشاعر بأن الشعر الحديث قريب منه روحا ومعاصرة فلا يحتاج إلى إتباع أساليب أكثر عمقا تارة ، وتارة أخرى لإيمانه بان هؤلاء المعاصرين يحملون معظم رؤاه العصرية التحررية فلا حاجة إلى الأساليب العميقة ، ويدخل في

ذلك أيضا أن الذات المبدعة لا تسير دائما على القمم ؛ لعدم وجود شاعر مجيد في جميع شعره ، ولا تكون أشعاره على درجة واحدة من الإتقان والسمو والرفعة .

والاجترار يقرب كثيرا من دائرة التضمين التي تميل إلى الأخذ السطحي والمباشر أكثر من التفاعل النصي العميق ، ولعل في اختيار اسم (الاجترار) دلالة على معناه ،أو على مؤداه الحقيقي الذي يقف بعيدا عن سبر أغوار النصوص المختلفة.

وتبلغ اجترارات الشاعر النسبة الأعلى بالقياس إلى الامتصاص والحوار مع الشعر العربي الحديث؛ لضيق المسافة الشعورية والزمنية بين الشاعرين:الواهب والمستلم.

يجتر الشاعر أحمد مطر بيت إبراهيم ناجي في قوله [١]:

واثق الخطوة يمشي ملكا مالك الحسن شهي الكبرياء

فيبقيه على حاله ، ويغير المبتدأ من المفرد (واثق الخطوة) إلى الجمع (الكل) يقول [٢]:

منذ ثلاثين سنة
والكل يمشي ملكا
تحت أيادي الشيطنة
يبدأ في ميسرة
وينتهي في ميمنة

ف (الكل) تشير إلى مجموع خامل يمشي ملكا ليس لأجل الوثوق الذي يدفعه لذلك ، ولكن لأجل الشيطنة التي تدفع بهذا الكل من أقصى اليمين إلى أقصى الشمال ، وتنحرف به عن ثوابته الإنسانية في قضيته الأصلية المقصودة بهذه القصيدة وهي فلسطين.

وقد يجتر شاعرنا نشيدا يُردد أيام الحروب ، فيسوقه للدلالة على عقم تلك المعاني وعدم تحقيق دلالاتها [٣]:

تنتهي الحرب لدينا
إذ تبتدي
بفقاقيع من الأوهام ترغو
فوق حلق المنشد:
" تُمْ تِرَمْ .. الله اكبر
فوق كيد المعتدي".
فإذا الميدان أسفر
لم أجد زاوية سالمة في جسدي
ووجدت القادة "الأشراف" باعوا
قطعة ثانية من بلدي

(١) شعر ناجي الموقف والأداة ، د.طه وادي، ط٣، دار المعارف ، مصر، ١٩٩٠ :١١٠.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة : ١٣_١٤.
(٣) المصدر السابق :١٠٢_١٠٣.

ولا يقع هذا الاجترار في حقل عدم مقدرة الشاعر على امتصاص أو حوار المعنى ، ولكن الحاجة تستدعي أن يأتي مجترا لا ممتصا ولا محورا ، ليبقى محافظا على بنيته الدلالية والإيقاعية. ويقترب الشاعر من معاصريه أو من جيل سبقه بطريقة الاجترار فيحافظ على عباراتهم ، وبخاصة بدر شاكر السياب في خمسة مواضع ،منها قوله [١]:

قلت يا رب لك الحمد
على مركبة الفقر الأمينة

ويجتر فيها قول بدر[٢] :

لك الحمد مهما استطال البلاء
و مهما استبد الألم
لك الحمد ،أن الرزايا عطاء
وأن المصيبات بعض الكرم

ويكررها خمس مرات في قصيدة واحدة تعبيرا عن صبر أيوب عليه السلام الذي اتحد به فنيا الشاعر فصارا واحدا .

ويبقى النص(الأسبق/ السيابي) مستعملا جيدا لهذه التركيبة :(لك الحمد) ، وتحمل إيحاء أكثر من استعمالها مرة يتيمة في قصيدة احمد مطر، وان كان موقفه يستدعي عدم تكرارها ، إلا أن تكرارها عند السياب أعطى إيمانا وإحساسا واطمئنانا بقبول هدايا الحبيب الرب ، وإن كانت رزايا، فهي هدايا مقبولة.

ويجتر قول السياب أيضا ولكن بالطريقة السابقة نفسها ؛ إذ يبقى الأصل أكثر إيحاء من النص المجتر المتناص مع السياب ، يقول مطر [٣]:

ولقد خطبت يد الفراق
بمهر صبري ، كي أعود
ثملا بنشوة صبحي الآتي
فأرخت ألاعنة : لن تعود
فطفا على صدري النشيج
وذاب في شفتي النشيد

ويقول السياب [٤]:

كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام
بأن أمه التي أفاق منذ عام
فلم يجدها،ثم حين لجّ في السؤال

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة :١٠٨_١٠٩.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة،بدر شاكر السياب،دارالعودة ،بيروت،٢٠٠٣ :١٤٩/٢ .
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة :١٣١_١٣٤.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٥٤/١.

قالوا له : بعد غد تعود...
لابد أن تعود
وإن تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحود
تسفّ من ترابها وتشرب المطر

وكذلك مفردة (النشيج) مما يكرره السياب في شعره [١] ، وان كان الإستعمالان قد جاءا بطريقة فنية ، إلا إن النص السيابي سجل السبق أولا ، ثم إن القصيدة مبنية على ذلك الإحساس بعدم العودة اكثر من ارتباطها في نص مطر .

ويندفع الشاعر محاولا تطوير اجتراره من النص السيابي ، ولكنه يقع في شراك المباشرة مرة أخرى ، فقد غيّر قليلا في الزمن والمعنى ، وذلك في قوله [٢]:

كل من نهواه مات
كل ما نهواه مات
رب ساعدنا باحدى المعجزات
وأمت إحساسنا يوما
لكي نقدر أن نهوى الولاة

وهي معاني الموت والجدب الموجودة في النص السيابي عينها [٣]:

الموت في الشوارع
والعقم في المزارع
وكل ما نحبه يموت

فقد غيّر قليلا في الزمن من المضارع (يموت) إلى الماضي(مات) ،أو في الفعل المضارع نفسه من (نحب) إلى (نهوى) . ويبدو أن شاعرنا أطال النظر في ديوان السياب وقرأه بتأنٍ فتأثر به كثيرا، إذ بلغ به التأثر أن تجاوز النصوص القصار إلى المطولات مثل (المومس العمياء)[٤]في قوله:

ومن الذي جعل النساء
دون الرجال ،فلا سبيل إلى الرغيف سوى البغاء ؟
الله _عزّ وجلّ_شاء
أن لا يكنّ سوى بغايا أو حواضن أو إماء
أو خادمات يستبيح عفافهن المترفون
أو سائلات يشتهيهنّ الرجال المحسنون

فطابت له الفكرة ونقلها باجتراره إلى أصيلة بطلة قصيدته [٥]:

. . . .

---

(١) ينظر الأعمال الشعرية الكاملة:٢٥٧/١.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة :١٧٧.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة :٤٦٧/١_٤٦٨.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٦٩/١_٢٨٦.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٠٤_٢٠٥

– ماذا تفعلين اذن هنا؟
– لاشيء ...ارتكب الزنا
– أتفارقين بلادنا
لتهدمي شرف العروبة
في بلاد عدونا ؟!
– إني أهدّمُهُ
لأبني في بلادي ، من حجارة عفتي ، بيتا لنا
وبكت ...
فأذابنا
وأسالنا
– صبّي دموعك يا أصيلة
وأبكي على كتفي
فما أنت البغي
وإنما أنت الفضيلة

والاسم (أصيلة) يحمل معنى الاسم ومعنى الاصالة التي أراد الشاعر إثباتها لبطلته.

ويتكرر هذا المعنى عند الشعراء المعاصرين ، فقد ذكره مظفر النواب أيضا في قوله[١]:

إن خنت بهذا الجسد البالي
فبعض الناس يبيع اليابس والأخضر

ولا تسير اجترارت مطر من شعر السياب على وتيرة واحدة ؛ فقد يهبط الاجترار عنده إلى حد الاستنساخ كما في قوله [٢]:

أهل الضفة
انتم روح الله
وأنتم موجز كل المخلوقات
أنتم أحياء أحياء
والناس جميعا أموات
لا تنتظروا منا أحدا
لا تثقوا في احد منا أحدا
نحن وجوه فقدت ماء الوجه
ونحن وجود ضيّع أوراق الإثبات

لقول السياب[٣]:

فنحن جميعنا أموات

وكذلك من قول السياب الذي مار الذكر [٤]:

الموت في الشوارع

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة،مظفر النواب، دار قنبر ،لندن،١٩٩٦:.
(٢)الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٠٧_٢١٠.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٩٤/١_٣٩٦.
(٤) المصدر السابق: ٤٦٧/١_٤٦٨.

والعقم في المزارع

في قوله[١]:

أي قيمة
لجيوش يستحي من وجهها
وجه الشتيمة
هزمتنا في الشوارع
هزمتنا في المصانع
هزمتنا في المزارع
هزمتنا في الجوامع
ولدى زحف العدو انهزمت ..
قبل الهزيمة

ويحتل نزار قباني المرتبة نفسها في كونه مصدراً لاجترارت الشاعر بالإضافة إلى السياب ؛ فكلاهما قد اجتر شعره ، ولكن الاجترارين يشتركان في عدم الجرأة الكبيرة على النصوص الأصول ،يقول[٢] :

حكامنا طبول
جيوشنا طبول
شعوبنا طبول
وسائل الإعلام في أوطاننا طبول
غفوتنا تأتي على قرقعة الطبول
طعامنا تطبخه قرقعة الطبول
شرابنا ينبع من قرقعة الطبول
مؤتمنون دائم
ومؤمنون دائما
وآمنون دائما
والفضل للطبول

فقد كرر (الطبول) تسع مرات في نص قصير ، وهذا تأثر بتكرارات قباني للفظة نفسها[٣]:

الحاكم يضرب بالطبلةْ
وجميع وزارات الإعلام تدق على ذات الطبلةْ
وجميع وكالات الأنباء تضخم إيقاع الطبلةْ
. . .
لا يوجد شيء في الموسيقى أبشع من صوت الدولةْ
. . . .
الطبلة تخترق الأعصاب فيا ربي ألهمنا الصبر
. . . .

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٣٢_٢٣٣.
(٢) المصدر السابق:٢٣٨_٢٣٩.
(٣) الأعمال السياسية الكاملة:٢٠

الدولة من بداية هذا القرن تعيد تقاسيم الطبلةْ

. . . .

طبلة طبلة
الدولة تعرض فتنتها في سوق الجملةْ
لا يوجد عري أقبح من عري الدولةْ
طبلةٌ طبلةْ
وطن عربي تحكمه من يوم ولادته طبلةْ
وتفرق بين قبائله طبلةْ
أفراد الجوقة والعلماء وأهل الفكر وأهل الذكر وقاضي البلدة
يرتعشون على وقع الطبلةْ

وفي قصيدة مطر التي يقول فيها [(١)]:

في طوفان الشرف العاهر
والمجد العالي المنهار
احتضن ذنبي
بيدي قلبي
وأقبل عاري مغتبطا
لوقوفي ضد التيار

وقد عنون قصيدته بذلك (ضد التيار) وهو اجترار لقول نزار [(٢)]:

إني لا أؤمن في حب
لا يمشي ضد التيار
لا يضرب مثل الإعصار

وهو اجترار سطحي ويسير لم يقدم شيئا زائدا ؛لأنه كان باستطاعة الشاعر أن يقولها ولا داعي لاجترارها ، وان كنا نظن أنها قد تكون عفو الخاطر، لكننا لا نستطيع ظن ذلك في اجتراره من الشاعر نفسه بقوله [(٣)]:

. . . .

لكنني يا صاحبي
سأصعق الدنيا غدا
بالكشف عن مواهبي
وسوف يحسد الورى أنفسهم
لأنهم عاشوا بعصري الذهبي

وهو ما قاله قباني [(٤)]:

. . . .

فالملايين التي في بيت مال المسلمين

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٠٨_٤٠٩.
(٢) الأعمال الشعرية : ٢٢٢
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٥٣_٤٥٤.
(٤) الأعمال الشعرية : ٣٢٠

هي ميراث قديم لأبي
فخذوا من أبي
واكتبوا في أمهات الكتب
إن عصري عصر هارون الرشيد

ويختلف الوزن من الحر التفعيلي إلى الخليلي الهندسي في اجترارە قول قباني [١]:

حين يهرب من مكانه المكان

ولكنه يحاول كسر رتابة الاجترار بتبديل يسير من (المكان) إلى (الأوطان) وكلاهما مكان أيضا[٢]:

هي موطني ،ولها فؤادي موطن   أتفر من أوطانها الأوطان؟

ويتغير الأسلوب التقريري إلى الاستفهامي.

ويجتر مطر تراكيب لشعراء آخرين مثل احمد شوقي(ابراهيم ناجي) في قصيدته (الأطلال) [٣]:

لا تسلني يا صاحبي أين الهوى؟   كان صرحا من خيال فهوى

فتاتي تركيبة (لا تسلني) مجترة بطريقة مباشرة في قوله [٤]:

لا تسلني يا صديقي
لا تسلني
. . .
فكم من مرة
جئت إلى نفسي على الموعد
لكن ..لم أجدني

وهو نوع من الشيزوفرينيا الإبداعية [٥] التي يستعملها الشاعر للتعبير عن شدة انشغالـه وشروده إلى المستوى الذي انفصم عن ذاته ، ولكن اجترارە ظل بسيطا ومتكلفا. ويرجع إلى طريقة اجترارە مارة الذكر حينما يجتر نشيدا مغنى :

رائدنا حب الوطن   نموت كي يحيا الوطن

في قوله[٦]:

(أبي الوطن)
(أمي الوطن)
(رائدنا حب الوطن)
(نموت كي يحيا الوطن)

---

(١) الأعمال الشعرية : ٥٥
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة :٥١١.
(٣) الأعمال الشعرية: ٣٠
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٦٤_١٦٥
(٥) ينظر في تفصيل هذا المصطلح:الشيزوفرينيا الإبداعية ،د.مشتاق عباس معن، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة،٢٠٠٨.
(٦) الأعمال الشعرية الكاملة :٢١٧

ولم يكن اجترارة مرتقيا بالنص ، ففي بعض الأحيان يجعل منه على حافة عدم الإستجابة عند المتلقي ، إذ يقول[١]:

يا سيدي انفلقت حتى لم يعد
للفلق في راسي وطن
ولم يعد لدى الوطن
من وطن يؤويه في هذا الوطن
أي وطن ؟
الوطن المنفي ..
أم منفى الوطن؟!
أم الرهين الممتهن؟
أم سجننا المسجون خارج الزمن ؟!
(نموت كي يحيا الوطن)
كيف يموت ميت ؟
وكيف يحيا ما اندفن؟
. . . .

وقد خرج غرض التضمين من تشابه البيت وزنا ورويا مع القصيدة ومعنى كذلك كما هي الحال في الشعر العمودي ، وسار بأشطر مختلفة لم تترك معنى البيت المضمن بل بنيت عليه معنويا .

ويظهر أن شاعرنا يميل إلى الأبيات أو القصائد المشهورة ذائعة الصيت ليخالف مسلماتها من خلال كسر الأساس الذي قامت من اجله ، وذلك ما فعله في قصيدته (إرادة الحياة) ، التي اجترها بجملتها على مستوى العنوان من شعر أبي القاسم الشابي وقصيدته الشهيرة بهذا العنوان ، التي تبدأ بقوله[٢]:

إذا الشعب يوما أراد الحياة　　فلابد أن يستجيب القدر
ولابد للضيم أن ينقضـــــي　　ولا بد للقيد أن ينكســـر

فيعيد (لابد) المكررة ثلاث مرات بعددها نفسه بقوله [٣]:

إذا الشعب يوما أراد الحياة
فلابد أن يبتلي بالمرينز
ولابد أن يهدموا ما بناه
ولابد أن يخلفوا الإنجليز

فقد أعاد البيت نفسه مع تغيير طفيف من (يستجيب القدر) إلى (يبتلي بالمرينز) وهم مشاة البحرية الاميركية، ولكن هذا التغيير أحدث الالتفاتة التي سعى إليها الشاعر ، وكذلك ما بعد (لابد)وكما يأتي:

---

(١) الأعمال الشعرية : ٢١٨
(٢) أبو القاسم ألشابي حياته وأدبه، زين العابدين السنوسي،نشر وتوزيع دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٥٦: ٩.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:٢١٧.

المشترك	الشابي	مطر
إذا الشعب يوما أراد الحياة	إذا الشعب يوما أراد الحياة	إذا الشعب يوما أراد الحياة
فلابد أنْ	يستجيب القدر	يبتلي بالمرينز
ولابد	للضيم أنْ ينقضي	وانْ يهدموا ما بناه
ولابد	للقيد أنْ ينكسر	أنْ يخلفوا الإنجليز

ويكون بذلك قد خالف المعنى ، وقلبه عن مراده من خلال نتيجة إرادة الحياة المتفائلة عند الشابي والمتشائمة عند مطر. ويعمد إلى شعر النواب من سيطرة معنى شعري على نفسيته فيبغي إعادته ، وهو عبارة عن صرخة قالها [١]:

هل وطن هذا التحكمه الأفخاذ الغربية
هذا وطن أم مبغى؟!
هل أرض هذي الكرة الأرضية
أم وكر ذئاب؟!

فيعيدها نفسها ثلاث مرات في قصيدته (دعوة للخيانة)[٢]:

هل وطن هذا الذي
حاكمه مراهن وأهله رهائن!
هل وطن هذا الذي
سماؤه مراصد وأرضه كمائن!
هذا الذي
هواؤه الآهات والضغائن ؟
هذا الذي أضيق من حظيرة الدواجن!

والتكرار ينم عن حاجة نفسية تستدعيه وليس زائداً على النص كما هو ظاهر.

ويجتر عنوان ديوان الشاعرة نازك الملائكة (شظايا ورماد) في قوله [٣]:

وإذا أنت بقايا من رماد وشظايا

وقد غير المكان بالتقديم والتأخير مراعاة للروي السابق وهو (بقايا) المشابهة لـ (شظايا).

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٠٠
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة :٢٤٠.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة :٢٥٧_٢٦٠.

ويبلغ الاجترار به مستوى ضحلاً حين يعمد إلى تراكيب مشهورة لقراء آخرين ويبقيها كما هي الحال معه مع إيليا أبي ماضي في قصيدته المشهورة (الطلاسم)[1] التي يكرر فيها عبارة (لست ادري)، فيعيدها مطر بحذافيرها [2]:

– راكضا كنت
وكانوا من ورائي يركضون
كلما ابعد عن أنظارهم
يقتربون !
كان كابوسا رهيبا
كل ما فيهم عيون
وبأيديهم عيون
أين منا الحاسدون!
تذرف الدمع رصاصا
ولهيبا
ودخانا
آه ..كم هم مرعبون؟
– شرطة ..أم مجرمون؟
– لست أدري
كيف لي أن اعرف الفرق
وهم من مهنة واحدة يرتزقون؟!

وإذا كانت (لست أدري) عند أبي ماضي تعبر عن حيرته ومذهبه اللا أدري فإنها عند مطر أقل من ذلك بكثير ؛ لأنها ليست قصيدة تتبنى عقيدة ، ولكنها لحظة تمر مع الزمن .

وتأتي بعض اجترارات شاعرنا غير مسوغة ، وبخاصة حين تكون مما يستطيع الإتيان بمثله من غير حاجة لهذا الاجترار، ففي قصيدته (قالت له الأجراس) [3] يعمد إلى جزءِ من بيت للشاعر احمد مشاري العدواني [4] :

قالت له الأرقام انك ثروة كبرى، فصدّق كذبة الأصفار

٢. الامتصاص:

تعد امتصاصات الشاعر احمد مطر قليلة إذا ما قيست باجتراراته التي تعدّتِ ضِعْفَ الامتصاصات للأسباب التي ذكرناها في بداية هذا المبحث [5]، ويأتي الامتصاص _ كما نعلم _

(١) الأعمال الشعرية الكاملة :١٥٠
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة :٣٠١_٣٠٢.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة : ٣١٧_٣١٨.
(٤) شعر العدواني في مرايا بعض معاصريه ،د.نسيمة راشد الغيث، الحولية الخامسة عشر ،تصدر عن مجلس النشر العلمي ،جامعة الكويت، الرسالة المائة ،١٤١٥هـ_١٩٩٥ :٥٢.
(٥) ينظر ص ٣٥ من هذه الدراسة.

أكثر خطوة من الاجترار ؛ لأنه يتعدى الأخذ السطحي المباشر، ويدل على وعي الشاعر وقدرته على التعامل مع النصوص الأخرى .

يمتص في (ثورة الطين)[١] معنى قصيدته وعنوانها من قصيدة لإيليا أبي ماضي يقول فيها :

نسي الطين ساعة انه طين حقير فصال تيها وعربد

والطين هو الإنسان دلالة على أصله المخلوق منه باعتبار ما كان ، ولكن شاعرنا التفت إلى هذا المعنى فامتصه وخرج عن غرض قصيدة أبي ماضي التي تحكي قصة الكبر والتواضع في النفس الإنسانية، ودارت قصيدته _ أي مطر_ حول معنى اصل الإنسان الذي يتنافى مع مراده ،يقول[٢] :

وضعوني في إناء
ثم قالوا لي تأقلم
وأنا لست بماء
أنا من طين السماء
وإذا ضاق إنائي بنموي
يتحطم
. .
خيروني بين موت وبقاء
بين أن ارقص فوق الحبل
أو ارقص تحت الحبل
فاخترت البقاء
قلت :اعدم
فاخنقوا بالحبل صوت الببغاء
وأمدوني بصوت ابدي يتكلم!

ويمتص من شعر السياب فعل التسمير الذي يأخذه من قصة تسمير السيد المسيح عليه السلام ، ولكنه ينقلها إلى الرسول الأكرم محمد صلى الله عليه واله وسلم [٣]:

محمد النبي في حراء سمروه
فسمر النهار حيث سمروه
غدا سيصلب المسيح في العراق
ستشرب الكلاب من دم البراق

ويكون امتصاصه دائراً في الدائرة الدينية نفسها في قوله [٤]:

أهرب نحو الله
أدور حول بيته

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة :٤٠
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة :١٧
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة :٤٦٧/١_٤٦٨.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة :٦١_٦٣.

أسمر اليدين فوق بابه
أقول : يا الله
أصيح: يا الله
أصرخ :يا الله
يخاف صوتي من فمي
فيخنقني صداه!
والباب صمت
ودم يسير من أعلاه !

وينهج الامتصاص طريقاً أكثر جرأة كلما ابتعد عن اللفظية السطحية ، وأغرق في المعنى المراد امتصاصه كما فعل في معنى نزار قباني عندما يقول [١]:

وتوكلت على الله
وقررت أن اركب الشعب من الآن إلى يوم القيامة

فيدور حول ذلك المعنى ولكن بطريقة استهزائية تخرج لتبكيت النفس والآخر ، يقول [٢]:

الشعوب ؟
إنها ذنبي
وها إني من الذنوب أتوب
الشعوب؟
لا
كفى
شكرا جزيلا
هذه الأشياء لا تصلح إلا للركوب

فقرار بطل قصيدة القباني ركوب الشعب هو القرار الذي وصله إليه شاعرنا نفسه بعد جهد ومشقة.

ويعود إلى قصيدة أبي ماضي مارة الذكر ويمتصّ منها معنى المقارنة بين الفقير والغني في قول إيليا [٣]:

وكسا الخز جسمه فتمادى   وحوى المال كيسه فتمرد

في قوله[٤]:

ولكنه يغير بالمعنى بالنفي ويقترب من أسلوب الحوار ، إلا انه يبقي امتصاصاً ؛ لاعتماده على قلب المعنى ونفيه بطريقة يسيرة ومباشرة ، يدور فيها حول المعنى نفسه ، وهو الأمر نفسه الذي فعله مع قصيدة ألجواهري التي يصف فيها الراقصة بديعة [٥]:

أبديعة ولانت مقبلـــــــــة   تستجمعين الظرف واللطفا

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة :٧٠
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٢٩_٢٣٠.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٠٠
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة :٣٩٧_٤٠١.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة :٢٥٠

عشرون طرفا لو نجمعها ما قسمت تقسيمك الطرفا
ترضين مبتعدا ومقتربا وتخادعين الصف فالصفا

ولكن الشاعر يتقدمه بخطوة تجعله ممتصا للمعنى عبر المقارنة التي يعقدها بين الحاكم والراقصة[1]:

في (فيفي) أربع خصلات
تجعل حاكمنا قبقابا:
(فيفي) راقصة مبدعة
تستثمر جسما خلابا
يهتز فيمطرنا عجبا
ويميل فيحصد إعجابا
ابرد ما فيه حرارته
أقبحه ما لذ وطابا
أثقل ما فيه رهافته
أقبحه شيء ملتبس
يستثمر ويلا وعذابا
يهتز فيحرثنا غضبا ويميل فيزرع إرهابا
هو مهما اكتضت جثته
لن تبقى إلا خصيته
لو نزعوا منه الألقابا

ويلاحظ تكرار صيغة (افعل):أقبح، و أثقل، و أبرد.

٣.الحوار:

تأتي حوارات الشاعر احمد مطر مع الشعر العربي الحديث قليلة ومساوية لامتصاصاته من الشعر نفسه ، في حين يغلب اجتراره كما قدمنا.

ويمثل الحوار درجة التناص الأعلى من جهة الرؤيا والتقنية ؛ لكونه الآلية الأكثر رقيا ودلالة على تمكن الشاعر وهضمه النصوص المتناص معها ، ولعل الشاعر قد قرأ قصيدة مظفر النواب التي يقول فيها [2]:

سبحانك كل الأشياء رضيت
سوى الذل
وان يوضع قلبي في قفص
في بيت السلطان
وقنعت يكون نصيبي في الدنيا
كنصيب الطير

(١) الأعمال الشعرية الكاملة :٣٩٧_٤٠١.
(٢) مظفر النواب حياته وشعره :١٧٢.

لكن سبحانك
حتى الطير لها أوطان
وتعود إليها
وأنا ما زلت أطير
فهذا الوطن
الممتد
من البحر إلى البحر
سجون ملاصقة
سجان يمسك سجان

فأخذ معناه في ازدحام رجال الأمن وكثرتهم وقسوتهم على الشعب المسكين ، وقال مخاطبا أهل الضفة(١):

من أي طريق نأتيكم
لو أحسسنا بالتقصير؟
في أي دروب سنسير؟
في أي بحار سنحير؟
في أي سماء سنطير؟
الأرض كلاب نابحة
والبحر كلاب سابحة
والجو جهاز تقارير!
من أين سنأتي وخفير
ما بين خفير وخفير؟

وتقتصر حواراته الباقية في استمدادها شعر نزار قباني مادة للحوار ؛ فقد ورد تحاوره معه خمس مرات ، منها حواره مع قصيدته التي يقول فيها (٢):

المدفع يلزمه إصبع
والإصبع في إست الشعب
قازوق دق باخمصنا من شرم الشيخ إلى زعزع

فحاور دلالة ارتباط الشيء بالشيء السابق وتعلقه به ، وتمضي المعاني كسلسلة يتصل بعضها ببعضها الآخر، يقول(٣):

عندي قلم
ممتليء يبحث عن دفتر
والدفتر يبحث عن شعر
والشعر بأعماقي مضمر
وضميري يبحث عن أمن
والأمن مقيم في المخفر

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة :٢٠٧_٢١٢.
(٢) الاعمال الشعرية الكاملة:٢٧٧.
(٣) المصدر السابق :٢٢٧

والمخفر يبحث عن قلم

– عندي قلم

– وقّع يا كلب على المحضر

وقد تطور الحوار من خلال القالب التركيبي والارتباط المعنوي ولكن بتغيير المسميات ودخول أسلوب الحوار الروائي أيضا في الشطرين الأخيرين ، وقد حاور بطريقة بسيطة للحوار معنى القباني في فكرة القازوق في قوله(١):

وسيوف الفاتحين تندق إلى المقبض

في أدبار جيش (الفاتحين)

ولا يبقى الحوار على مستوى واحد ، بل قد ينزل إلى مستوى أقل من سابقه حين يحاور قصيدة قباني الموسومة بـ (الديك)(٢)التي يقول في مطلعها:

في حارتنا ديك سادي سفاح

ينتف ريش دجاج الحارة كل صباح

ينقرهن يطاردهن يضاجعهن ويهجرهن

ولا يتذكر أسماء الصيصان

في حارتنا ديك يصرخ عند الفجر كشمشون الجبار

يطلق لحيته الحمراء

ويقمعنا ليلا ونهار

يخطب فينا

ينشد فينا

يزني فينا

فهو الواحد

وهو الخالد

وهو المقتدر الجبار

وقد استقي أحمد مطر عنوان قصيدته من هذه الصورة للديك والدجاجات في قصيدته (مزرعة الدواجن)(٣):

سبع دجاجات

وديك واحد

مستهدف للرغبة العملاقةْ

تنثرُ حبَّ الحبِّ في أحضانه

وخلفها الأفراخ تشكو الفاقةْ

سبحان من يقسم

مابين الورى أرزاقهْ

والسبع تلك باقةْ

نارية سبّاقةْ

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٧٨.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٠١

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٦٦-٣٦٧.

وسوف تأتي باقة
وسوف تأتي باقةْ
كل تهزّ ردفها
ملهوفة مشتاقة
كلٌّ _ لأن قلبها
لا يرتضي إرهاقةْ_
لقاء هتك عرضها ..
تعرض بذل (الطاقةْ)
والديك فيما بينها ...
يطبّع العلاقةْ

ويحاور قصيدة أخرى لنزار قباني على طريقة الرسالة المكتوبة في قوله[١]:

نفيسة قد أنجبت جنينها
عنواننا المخيم التسعون

فيستفيد من تلك الآلية الإبداعية لكتابة قصيدته التي عنوانها (مكتوب)[٢] وهي دالة على فحواها:

من طرف الداعي..
إلى حضرة حمّال القرح:
لك الحياة والفرح:
نحن بخير ، له الحمد ، ولا يهمّنا
شيء سوى فراقكم ،
نود أن نعلمكم
أن أباكم قد طفح
وأمكم توفيت من فرط شدة الرشح
وأختكم بألف خير .. إنما
تبدو كأنها شبح
تزوجت عبد العظيم جاركم
وزوجها في ليلة العرس انذبح
ولم يزل شقيقكم
في السجن ...لارتكابه عشر جنح
وداركم عامرة ..أنقاضها
وكلبكم مات لطول ما نبح
وما عدا ذلك لا ينقصنا
سوى وجودكم هنا
أخوكم الداعي لكم (قوس قزح)

ويبدو أن القصيدتين مستمدتان من قصة عمير التي ستمر بنا في هذه الدراسة، وكذلك الفاظ العلاقات الاسرية متجلية في القصيدة مثل (اخت، و تزوجت ،وامكم، وزوجها، و اباكم، واخوكم).

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٦٦-٣٦٧.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة :٣٩٣_٣٩٤.

الفصل الثالث

التناص النثري في شعر مطر

٧ ـ المبحث السابع : التناص مع الشخصيات

٨ ـ المبحث الثامن: التناص مع الأغنية

٩ـ المبحث التاسع : التناص مع المثل

أـــ ما كان شعراً أجرى مجرى المثل

ب ـ المثل المحض

يقف الإيقاع الموسيقي فارقا كبيرا بين الشعر والنثر ؛ لأن الشعر يقوم على معنى وموسيقى لا غنى له عن أحدهما _ وإن تخلت (قصيدة النثر) عن الموسيقى أحيانا _ لكنها تبقى لغة عالمية تفهمها الشعوب كلها .

أما المعنى الشعري فمشترك بين النثر والشعر ، ولايقتصر على فن واحد وإن طُلب في الشعر ؛ لحاجته إلى الصورة الشعرية المطلوب توافرها في الشعر ،وتوجد مجموعة من الأعمال النثرية مثل كتاب الإشارات الإلهية للتوحيدي قديما ، وكتاب النبي لجبران خليل جبران حديثا وغيرهما لاتقل أهمية وفنية عن أرقى شعر .

إن ذلك لا يعني أن النثر خال من الموسيقى ؛ فقد ترد فيه الموسيقى الداخلية من خلال التكرار وغيره ، لكننا نعني به الموسيقى الخارجية التي تقوم على الأوزان الخليلية في الشعر العمودي والتفعيلة في (الشعر الحر) ؛ لافتقار النثر إليها.

ولا يقف التناص في الشعر عند حد معين ؛ لأن الشاعر يعمد إلى كل الفنون الكتابية ليستقي منها مادته غير مفرق بين نثرها وشعرها.

وتجدر الإشارة إلى أن النثر ليس اقل شانا من الشعر بأية حال ؛ فلو كان كذلك لجاء القران الكريم كله شعرا، ولكنه جاء نثرا وفيه بعض الأشطر الموزونة التي لاتربطه بالشعر.

ويقف التباين في مقدار تناص شاعر معين مع النثر أكثر من الشعر أو العكس، ويعتمد على نوعية ثقافته القرائية وكميتها ، فكلما قلت ثقافته النثرية وزادت ثقافته الشعرية كان ذلك أقرب لتأثره بالشعر ؛ فالثقافة منبع وشرط أساس من شروط الإبداع بالإضافة إلى موهبة الشعرالخلاقة،(ويجب أن تردف تلك الموهبة أيضا أدوات كثيرة تهذبه وتصقله وتسمو به إلى ذرى الفن الرائع والجميل)[١].

ولا يفوتنا القول : إن هناك إنموذجات نثرية عبرت القرون ووصلت إلينا ، وفيها من الشعرية ما لا يمكن تغطيته، وربما نستطيع القول: إن خطبة الحجاج – على سبيل المثال _ أشبه ما تكون بقصيدة نثر في زمننا هذا ؛ لامتلاكها مقومات تلك القصيدة من ناحية التصوير في قوله:(إني لأرى رؤوسا قد أينعت وقد حان قطافها...) [٢] ،فتشبيه الرؤوس بالثمراليانع تصوير دقيق يعقد مقارنة بين الثمر الذي يحين قطفه والرؤوس التي يحين قطعها في نظر الحجاج.

وإذا كانت ثمة كلمة يجب أن تقال في هذا المجال :فإن اللحاق بالشعر ، ومحاولة حساب بعض الأجناس عليه يقلل من قيمة النثر ؛ فالنثر ليس قاصرا عن احتواء تلك الأعمال ، كما أنه ليس أقل شأنا من الشعر.

ولا يستبعد أن يكون اللحاق بركب الغرب دافعا وراء تسجيل الأعمال الأدبية بطريقة نثرية إيمانا بأنها من جنس الشعر أو أنها موضة العصر ،ونحن لا نرى أن الحضارات والأمم مستقلة ؛لأنها في تلاقح دائم ، ولكن يجب المحافظة على الموروث والتجديد فيه لا خارجه.

يقف أحمد مطر في تناصاته موقف الممسك العصا من الوسط ؛ فهو يغرف من الشعر بأشكاله ، وكذلك من النثر بكل أنواعه ، وإذا استثنينا القرآن الكريم من النثر[٣] ؛مع أننا نرى أنه نثر ولكنه متميز وخاص وراق ، فإننا نجد الشاعر يقف في نقطة يتساوى طرفاها تقريبا من حيث المسافة بين النثر والشعر، ولا يفرق بين أجناس النثر ؛ لأن عماده المعنى أينما وجده ، فنراه يتناص مع الحديث الشريف ، ومع القصة ، ومع المثل والأغنية ، ومع السياسة ، ومع الرياضة ، ومع الأجناس الأخرى ،وكما يأتي:

---

(١) التفاعل النصي في (رامة والتنين) لادوار الخراط ، أطروحة دكتوراه دولة، ربيعة بلفقير ،إشراف د. سعيد يقطين، ود. عبد الله العلوي المدغري ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة محمد الخامس ،الرباط،١٩٩٩/ ٢٠٠٠: ٢٤.

(٢) الكامل في التاريخ، ابن الاثير،دار صادر، بيروت،١٩٦٦ :٣٧٥/٤.

(٣) ويرى بعضهم أن (في عد الدكتور العلاق القرآن الكريم من التراث تسامح ؛لأنه بنية مستقلة عنه ، فهو نص الهي حاضر في كل زمان حضوره إبان تلاوته الأولى على أسماع المؤمنين) ينظر التناص في شعر حميد سعيد:٢٩، وينظر الحاضر والماضي في تفاعل حي ، د.علي جعفر العلاق ، جريدة الأنوار:

المبحث الأول: التناص مع الحديث الشريف:

يحتل الحديث الشريف مكانة سامية عند المسلمين ؛ لأنه كلام الرسول الأكرم صلى الله عليه واله الذي يقف متمما لدعوته ، حتى ذهب بعضهم إلى انه يجوز نسخ كلام الله بالحديث الشريف إيمانا وعملا بقوله تعالى :(...وما آتاكم الرسول فخذوه وما نهاكم عنه فانتهوا...) [(١)].

وقد انبرى العلماء والمحدثون يجمعون ويكتبون ويرحلون من أجل الحديث وجمعه وتصحيحه ، وألفوا فيه مجلدات ضخمة ، وأصبح عندهم علم خاص يسمى بعلم الجرح والتعديل ؛ لأهمية هذا الكلام الشرعية وقيمته الفنية .

ولا نستغرب إذا وجدنا شعر أحمد مطر متأثرا بهذه الأحاديث الشريفة ؛ لبحثه في مظان التراث عمّا يغني تجربته ويعضد نصوصه بفنية ، زد على ذلك أن تلك الأحاديث الشريفة محبوبة من قبل المسلمين ؛ لذلك يلقى شعره رواجا بذلك ،و الأحاديث غنية فنيا بما فيه الكفاية لجعلها مصدرا لتناصه .

ولا يعني ذلك بحال من الأحوال أن كل تناص مع الحديث الشريف من شأنه أن يغني العملية الشعرية ؛ لان قيمة التناص ورفعته تتوقف على حاجة النص نفسه ، والآلية التي يوظف بها النص المتناص معه.

---

(١) سورة الحشر : الآية :٧

ويلجأ شاعرنا في استلهامه الأحاديث الشريفة إلى طريقة الإشارة الموحية التي تحترم المتلقي وتترك له خاصية إكمال المعنى من محفوظه ، فيكون بذلك مشاركا في العملية الإبداعية بعده أساسا لا يمكن الاستغناء عنه.

وقد استلهم قوله صلى الله عليه وآله:(إذا حكم الحاكم فاجتهد ثم أصاب فله أجران وإن حكم فاجتهد ثم اخطأ فله أجر) [١]، في قوله [٢]:

الأعادي
يتسلون بتطويع السكاكين
وتطبيع الميادين
وتقطيع بلادي
وسلاطين بلادي
يتسلون بتضييع الملايين
وتجويع المساكين
وتقطيع الأيادي
ويفوزون إذا ما اخطأوا الحكم
بأجر الاجتهاد

ويتهكم بهؤلاء السلاطين الذين ربما اتخذوا الفهم السطحي لهذا الحديث ذريعة لهم ،وشمّاعة لتعليق أخطائهم.

وقد يتدخل الشاعر في إعادة صياغة الحديث الشريف من خلال استلهامه وتوجيهه وجهة نظر مقاربة أو مخالفة ، فحينما يتناص مع قوله صلى الله عليه واله:(من رأى منكم منكرا فليغيره بيده فإن لم يستطع فبلسانه فإن لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الإيمان) [٣]، فإنه يرتضي الشقين الأولين ، ويأبى الضعف، ولا يركن إليه ، وينادي بأغلظه[٤]:

يا أيها الإنسان
بأغلظ الإيمان واجه أغلظ المآسي
بقبضتيك حطّم الكراسي
أما إذا لم تستطع
فجرّد اللسان
قل : يسقط السلطان
أمل إذا لم تستطع
فلا تدع قلبك في مكانه
لأنه مدان

(١) موسوعة أطراف الحديث النبوي الشريف ، إعداد وإخراج: أبي هاجر السعيد بن بسيوني زغلول ،كتبها د.عبد الغفار سليمان عبد الغفار البنداري،عالم التراث للطباعة والنشر، ط١، بيروت ، ١٩٨٩: ٢٩٦/١.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة :٥٠_٥١.
(٣) موسوعة أطراف الحديث النبوي الشريف:٢٧٤/٨.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:٨٠_٨١.

فدقة القلب سلاح بارد
يتركه الشجاع بعد موته
تحت يد الجبان
لكي يداري ضعفه
بأضعف الأيمان

وهو بذلك لا يستنكر درجة الاستنكار الأقل شأنا ، ولكنه يتخذ الخيارين الصعبين والمناسبين في رأيه.

ولا تتعلق قداسة الحديث الشريف بطريقة توظيفه ؛ لأن الشاعر يستلهم الحديث ويعبر به بطرائق مختلفة عن قضية معاصرة ، فحينما يساق الاستلهام لغرض التبكيت أو لغرض التهكم ، لا يقدح ذلك في النص المتناص معه ؛ بل يتخذه دعامة صلبة محفوظة للتعبير عن واقع قد يكون سيئا ، وذلك ما فعله الشاعر مع قوله صلى الله عليه واله: (كلكم راع ومسؤول عن رعيته، الأمير راع وهومسؤول عن رعيته ،والرجل راع على أهله وهو مسؤول ، والمرأة راعية على بيت زوجها وهي مسؤولة، ألا فكلكم راع وكلكم مسؤول) [١]، والتهكم حاصل من تعميق المعنى المراد من رعاية الرعية التي أضاعوها، يقول[٢]:

زعموا أن لنا
أرضا ، وعرضا ، وحميةْ
وسيوفا لا تباريها المنيةْ
زعموا ..
فالأرض زالت
ودماء العرض سالت
وولاة الأمر لا أمر لهم
خارج نص المسرحيةْ
كلهم راع ومسؤول
عن التفريط في حق الرعيةْ
وعن الإرهاب والكبت
وتقطيع أيادي الناس
من اجل القضيةْ!
والقضية
ساعة الميلاد ، كانت بندقيةْ
ثم صارت وتداً في خيمةٍ
أغرقه "الزيتُ"
فأضحى غصن زيتون

(١) الصحيح (فتح الباري)، البخاري محمد بن مسلم ،تحقيق وتعليق عبدالعزيز بن عبدالله بن باز،دار الفكر ، بيروت ، لبنان: كتاب النكاح ،باب قوا أنفسكم واهليكم نارا، حديث رقم ٥١٨٨ :١٠/٣١٧.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٩٨_٩٩.

.. وأمسى مزهريةْ
تنعش المائدة الخضراء
صبحا وعشيةْ
في القصور الملكيةْ
. . . .

وقد بدأت قصيدته بالمجمل : الأرض ، والعرض ، والحمية ثم تحولت إلى التفصيل : الأرض زالت ، ودماء العرض سالت ، وولاة الأمر لا أمر لهم . وتغير الخطاب من المخاطب (كلكم) في الحديث الشريف إلى الغائبين (كلهم) في القصيدة.

وقد يعلق حديث شريف أو أحاديث شريفة متشابهة ،أو متقاربة المعنى والمراد في ذهنه فيردده بدلالة واحدة ، فعندما يستلهم حديث الجار وحقوقه يصف ذلك الجار بأنه مخبر في قصيدةٍ ، وواشٍ في أخرى ، وهما معنيان متقاربان ، وكذلك تضم قصيدته اسم (الجار) أو (الجيرة) ، وإن ورّى بالأول، ففي قصيدته (الجار والمجرور)[1]، يستلهم قوله صلى الله عليه واله:(مازال جبريل يوصيني بالجار حتى ظننت أنه يورّثه) [2]، وقوله صلى الله عليه واله:(جارك ثم جارك ثم جارك ثم أخاك) [3] ، فيطيل التعبير عن هذا المعنى ، ولكن بقصد التهكم ، يقول :

لي جار مخبر
في قلبه تجري دماء وشراك
رحمة منه..هلاك
. . .
قلت : لكن .. أنت جاري
قال لي: احفظ وقارك
لا تعلمني بديني
فرسول الله وصى
قال(جارك
ثم جارك
ثم جارك)
. . .
قلت :لكن رسول الله
وصى بعدنا (ثمّ أخاك)
قال :خالفت رسول الله في العدّ
فسلمت أخي

(١) .الأعمال الشعرية الكاملة :١٢٢_١٢٣.
(٢) موسوعة أطراف الحديث النبوي الشريف :١٤٢/٩.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة :١٢٢_١٢٣.

من قبل أن تبرح دارك

ويظهر أنه انتهج طريقة القصة القائمة على الحوار ، وقد تخللها بعض الجدل، وسادها الاستغراب المقصود لبيان كيف الفهم المقلوب في نظر هذا الجار الذي سلّم أخاه قبل جيرانه.وقد تقسم الحديث الشريف على قسمين داخل القصيدة ؛ كل قسم حسب سياق القصة الذي يقتضيه.

والجار في القصيدة يشير إلى فهم خاص لوظيفته وواجباته ، هذا الفهم يقف على النقيض من مفهوم الحديث الشريف ، مما يعمق مأساة الشاعر من تحول الجار إلى مخبر ، أو إلى واشٍ في قصيدته(حقوق الجيرة)[1]، التي يستلهم فيها قوله صلى الله عليه واله:(من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليحسن إلى جاره...) [2]، يقول:

جاري أتاني شاكيا من شدة الظلم:

تعبت يا عمي

كأنني أعمل أسبوعين في اليوم

في الصبح فرّاش

وبعد الظهر بناء

وبعد العصر نجار

وعند الليل ناطور

وفي وقت فراغي مطرب

في معهد الصم

ورغم هذا فانا

منذ شهور لم أذق رائحة اللحم

جئتك كي تعينني

قلت: على خشمي

قال: خلت وظيفة

أود أن أشغلها.. لكنني أمي

أريد أن تكتب لي

وشاية عني

وأن تختمها باسمي

(١) الأعمال الشعرية الكاملة :٣٨٨.
(٢) موسوعة أطراف الحديث النبوي الشريف:٥٠٥/٨.

وقد تجاوز هذا الجار حد الوشاية بالأخ ووصل به الأمر إلى نفسه وهي درجة متقدمة بخطوة عن سابقتها في القصيدة الماضية ولكن بالاتجاه السلبي المخالف للوصايا المرجو تطبيقها في الحديث الشريف.

والقصيدتان تميلان إلى أسلوب القص البسيط ،والحوار القصير، بجمل واضحة تخرج معانيها إلى إبراز الوجه السلبي والقبيح للجار عندما يتحول إلى مخبر، وجاسوس.

وقد يوظف الشاعر المعنى الفني ويخرجه من بنائه الأصل ، ويضعه في بنية جديدة ذات دلالة جديدة ، مستفيدا من طاقة الحديث الشريف المبثوث في نصه الشعري ، وكأن الأخير لا علاقة له بالأول نهائيا، ففي قوله صلى الله عليه واله: (اطلب العلم من المهد إلى اللحد) [١]، فترك الطلب ووظف المسافة الزمنية بين المهد واللحد ، واختصرها ، وصغّرها في قصيدته(من المهد إلى اللحد)[٢]:

كان وحده
لَثَغَ الكلمة في المهد
وحين اجتاز مهده
وجد الحبل معدّا
وفمَ القبر معدّا
والقرارات معدّةْ
فأعاد القول..لكن
مهده أصبح لحده
فاكتبوا في الخاتمةْ
رحم الله قتيل الأنظمة
واكتبوا:
لا رحم الله ولاة الأمر بعده

ويستعمل الطريقة عينها مع قوله صلى الله عليه وسلم:(ليس المؤمن الذي يبيت شبعانا وجاره إلى جنبه جائع) [٣]،في قوله [٤]:

لي صديق بتر الوالي ذراعهْ
عندما امتدت إلى مائدة الشبعان
أيام المجاعةْ
فمضى يشكو إلى الناس
ولكن

---

(١)أحاديث طلب العلم كثيرة منها قوله صلى الله عليه وآله :(اطلبوا العلم ولو في الصين)، ينظر موسوعة أطراف الحديث النبوي الشريف :٥٠٧/١.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة :١٢٨_١٣٠.
(٣) موسوعة أطراف الحديث النبوي الشريف:٨٣٤/٦.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:١٨٤.

أعلن المذياع فورا
أن شكواه إشاعةْ
فازدراه الناس ، وانفضوا
ولم يحتملوا حتى سماعهْ
وصديقي مثلهم .. كذّب شكواه
وأبدى بالبيانات اقتناعهْ!

***　　　***

لُعِنَ الشعب الذي
ينفي وجود الله
إن لم تثبت الله بيانات الإذاعةْ

وواضحة محاولة الشاعر إخفاء اصل النص أو تمويهه ، أو إعادة ترتيب معلوماته، إلا إن اصل الحديث موجود بألفاظه ، وقد خرّجه الشاعر إلى دائرة معنوية أخرى.

ولا يستمر الشاعر بمستوى واحد في جميع استلهاماته الحديث الشريف ؛ لأنه _ كما في باقي مناهل التناص _ يختلف في كل تناص عن الآخر، فقد يومأ إلى الحديث بطريقة الإشارة التي لا يستطيع التقاطها إلا القاريء اليقظ أو المتلقي المثقف الذي يجيد الإصغاء للنص ؛ لأنه إذا كان الكلام لعامة الناس ، فإن الإشارات للخواص ؛ فالمبدع يبدأ بالإيماء إلى النص المتناص معه في موطن معين فيه ، ويستغل طاقاته ، ففي قوله صلى الله عليه وآله:(كل مولود يولد على الفطرة فأبواه يهودانه أوينصرانه ...) [١]، إشارة إلى أن الإنسان يولد نقيا كالورقة البيضاء ، وإنما الخواص كلها مكتسبة كالدين وغيره.

وقد وظّف مطر هذا المعنى إمعانا في تقبيح صورة الرؤساء ، ووضع الإنسان على مفترق طرق ، إما أن يكون مستقيما أو يكون رئيسا ، وقد تساوت عنده كلمتا(الرئيس)، و (غير المستقيم) معنويا ، وهذا بيت قصيده ، يقول [٢]:

يولد الناس جميعا أبرياء
فإذا ما دخلوا مختبر الدنيا
رماهم وفق مرماهم بأرحام النساء
في اتجاهين :
فأما أن يكونوا مستقيمين..
وأما أن يكونوا رؤساء!

وقد عادل الشاعر بين كلمتي الفطرة والبراءة وجعلهما بمعنى واحد، وجعل كلمة (الرؤساء) ندا وضدا لكلمة (المستقيم).

---

(١) موسوعة أطراف الحديث النبوي الشريف:٤٤٩/٦.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة :٣٧٧.

ويستعمل الآلية نفسها في تناصه مع قوله صلى الله عليه واله:(الدين النصيحة لله ولكتابه ولنبيه ولأئمة المسلمين وعامتهم) [١] ، فيشير إلى معنى الحديث إشارة غير مباشرة في قوله في معرض حديثه عن الحاكم [٢]:

عرب أنتم
ومن أخلاقكم أن تنصحوه
فإذا لم ينتصح وازداد ذبحا..
صارحوه
أنكم حقا زَعِلتُم
وازعلوا منه ، ولكن بالتراضي..
ليس من أخلاقكم أن تجرحوه!
صالحوه
هي أخطاء
وقد آن لكم أن تغفروها
فإذا عاد إليها من جديد ..
سامحوه

وواضح أن القصيدة خرجت للتهكم من تقاعس القوم وتضرعهم وسخرت من ضعفهم . ويتقدم الشاعر نحو تقليص مساحة النص التناص معه من حديثه صلى الله عليه وآله ؛ فقد يأخذ قسما ليس هو الحديث ، ولكنه مكمل له في قوله:(ما أظلت الخضراء ولا أقلت الغبراء أصدق لهجة من أبي ذر) [٣]. فيترك مصداقية أبي ذر ، ويستفيد من التركيب المستعمل في الحديث الشريف للدلالة على الشمولية ويوظفه في شعره، يقول[٤]:

قل لنا يا ببغاء..
إن يكن فيك ذكاء
لم لا تخجل من ترديد ما تسمعه
صبح مساء؟
_ لستُ إلا طائرا في قفص
لا أرض من تحتي
ولا فوقي سماء
أنا محكوم بقانون التدلي في الهواء

وقد خرج المعنى إلى دائرة غير دائرته،وان دار حول الأرض المقلة والسماء المضلة ، إلا أنه ليس عصيا جدا ،وإن ابتعد ونأى، وهو الأمر الذي ازداد وضوحا في قوله [٥]:

---

(١) موسوعة أطراف الحديث النبوي الشريف:٤٤/٥.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة : ٤٣٤_٤٣٥.
(٣) موسوعة أطراف الحديث النبوي الشريف:٤٠/٩.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٥٢.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٥٣_٤٥٤.

فإن عطستُ مرغما
سيصدر التشميتُ لي
في أمهات الكتب

وهو مأخوذ من قوله صلى الله عليه وآله :(إذا عطس أحدكم فحمد الله فشمتوه فإن لم يفعل فلا تشمتوه) [١].

ويُخرِج المعنى كذلك من سياقه ليضعه في سياق آخر، ومناسبة مختلفة عن مناسبة الحديث الشريف القائل:(إنا معاشر الأنبياء يضاعف لنا البلاء كما يضاعف لنا الأجر) [٢] ،فأخذ الشاعر ذلك المعنى في خاتمة قصيدته (علامة الموت)[٣] :

يوم ميلادي
تعلقت بأجراس البكاء
فأقامت حزم الورد ، على صوتي،
وفزّت في ظلام البيت أسراب الضياء
وتداعى الأصدقاء
يتقصون الخبر
ثمّ لمّا علموا أني ذكر
أجهشوا .. بالضحك،
قالوا لأبي ساعة تقديم التهاني
يا لها من كبرياء
صوتهُ جاوز أعنان السماء
عظّم الله لك الأجر
على قدر البلاء

والقصيدة فيها مفارقتان[٤]الأولى في قوله : (أجهشوا..بالضحك) ، وكسرٌ للتوقع ؛ لأن الإجهاش بالبكاء ، وهو يريد البكاء الممزوج بالضحك للدهشة والتعجب واختلاط الانفعالات ، و الأخرى في قوله:(عظّم الله لك الأجر) ؛ لسبقها بقوله:(قالوا لأبي ساعة تقديم التهاني)، وليس ما ذكر للتهنئة ، وهما مفارقتان متقاربتان في المغزى .

---

(١) موسوعة أطراف الحديث الشريف:٣٥٢/١.
(٢) المصدر السابق :٤٧٨/٣
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٧٤_٤٧٥.
(٤) للاستزادة في مفهوم المفارقة، ينظر : موسوعة المصطلح النقدي ، ت د.عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط١، بيروت ، ١٩٩٣: ٢٤_٤٥.

وهناك تناص بعيد مع قصة سيدنا موسى عليه السلام وفرعون وحكايته المعروفة في قتل كل طفل يولد، كما أن في القصيدة لذلك السبب معنى كون الحاكم فرعون، وهو معادل موضوعي لما تقدم.

المبحث الثاني: التناص مع الرياضيات:

يستغل الشاعر الإمكانيات الرياضية البسيطة ويوظفها في مجموعة قليلة من قصائده دلالة على حسن التفاتته وتوظيفه ، يقول في قصيدته (درس حساب)[1]:

***عشرة ناقص تسعةْ؟**
_ واحد ، وهو أنا
• كيف ؟
_ لا أدري .. جرى الأمر بسرعةْ
لم أكن حينئذ في بيتنا
قال لي جيراننا
أنَّ أمي أشعلت في الليل شمعةْ..
وأبي أرهف سمعهْ
وشقيقاتي وأخواني أداروا الألسنا
والعصافير تغنت عندنا
والهواء انساب من شباكنا
تهم شتى
وتكفي تهمة واحدة
أن يذهبوا من غير رجعةْ
آخر الأسبوع جمعةْ
أول الأسبوع سبت:
*** عندنا حصة جمعٍ**
أيها الواحد قمْ..
_ لم يأت أستاذنا

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٢١.

*** حسنا ، أنت ، إذن ، اجمع لنا:**
واحد زائد تسعةْ؟
_ حاصل الجمع بسيط:
لَحِقَ الواحد ربعهْ

وقد استبدل الشاعر علامتي الجمع والطرح بكلمات ننطقها في حياتنا اليومية ،واستغل ما في الجمع والطرح من معان سحبها إلى الشعر للتعبير عن مأساة ناسه الذين يعيشون ضياعا.

وربما يفيد الشاعر من خاصية شكل الأرقام ، ومشابهتها الأشياء ؛ فالواحد عصا لاستقامته ، والأربعة أفعى لتلوّيها ، ويصور وقوف التسعتين بين هذين النقيضين حينما ينظر إلى قصيدته المعنونة بهذا الرقم الدال على السنة الميلادية (١٩٩٤)[١]:

تسعٌ على أعتاب تسعٍ تسعى ..
إلى سلام عادل،
بورك هذا المسعى
بين عدالة (العصا)
وبين سِلْمِ الأفعى !

وقد استعمل الشاعر الحروف المتشابهة وكررها في أسمائه وأفعاله لاسيما (التاء ، والسين ، والعين) .

وتمتد تلك النظرة عند الشاعر إلى بعد أعمق حينما ينظر إلى خواص الأرقام ، ويلقي عليها انفعالاته متلمسا فيها خواص القوة التي يريدها لقومه ، يقول في قصيدته (الواحد والأصفار)[٢]:

ما معنى أن يملك لصٌ
أعناق جميع الأشراف ؟
ليس اللص شجاعا أبدا..
لكن الأشراف تخاف
والثعلب قد يبدو أسدا
في عين الأسد الخواف
ما بلغ (الواحد) مقداراً
لو لا أنْ واجه أصفاراً
فغدا آلاف الآلاف !

وهي إمكانية حسابية سحبها إلى أشياء معنوية .

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٧٨.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٠٧.

ويجمع الخاصيتين المتقدمتين من ناحية الشكل ، أي : شكل الأرقام ، وخاصية القوة التي يطلبها ، في قصيدة واحدة عنوانها (١٩٩٩)[1]:

ثلاثة أشرار
تفردوا بواحد
ليس لديه قوة
ولا له أنصار
(صر عبدنا،
أو إننا..)
لكنه ما صار
ولم تخفه مطلقا
عواقب الإنذار
وظلّ ، رغم ضعفه ،
منتصبا أمامهم كأنه المسار

وهو بذلك يضفي نوازعه وأحاسيسه على الأرقام ويجد فيها منفذا للإبداع . وقد سلب الرقم (٩) خاصية سعيها للسلام في القصيدة المتقدمة ، واكسبها صفة الشر وأضفى صفة الغباء عليها أيضا؛ فالأرقام عنده ليست ثابتة الخواص ، وإنما تتغير بتغير مجاوراتها ، وفيه تغير لقيمتها رياضيا أيضا:

لكنها عاطلة من حلية الأفكار
عيونهم كبيرة
لكنها فقيرة
لنعمة الإبصار
لو أبصروا لقدّروا
كم هو اكبرُ!
لو فكروا
لقرروا
أن الذي أمامهم
لن يقبل الإقرار
وأنه
ليس من النوع الذي
يسهل أن ينهار
فهو ، برغم ضعفه ،
من ألف عام واقف
بمنتهى الإصرار
يرقب يوم الثار!
ثلاثة أشرار

(١) المصدر السابق: ٤٧٠ _ ٤٧٨.

في حالة استنفار
تفردوا بواحد
يغيب في إطراقة
تكمن في هدأتها..مطرقة الإعصار:
لم تبق إلا سنة ،
ما هي إلا سنة..
وسوف تصحو بعدها عواصف الأقدار
لتقلب الأدوار!
وعندها ..
سيزحف الشر على أعقابه
مجللا بالعار
والواحد المقهور يبقى قائما لوحده
منتشيا بمجده
لكنه _ حينئذٍ_
سوف يخر راكعا _ كعادة الأحرار_
للواحد القهار
إذ جاءه بنصره
وخصّه _ لصبره_
برفعة المقدار
وانزل الأشرار في قعر قعر النار
فأصبحوا فيها وهم ..
ليسوا سوى أصفار

ويبدو أن الصفر يمثل _ في نظره_ الخاسر ، والمدحور، والمنهزم على عكس القيمة الرياضية التي تكسب ما بعده قيمة كبرى بوجوده إلى يمينها، وقد وقفت نهاية العام أمام الشاعر ، ورأى أن الواحد بصبرهِ على مدى قرن هزم الثلاثة وحولهم إلى أصفار، وفيها عبر مستفادة ، منها الصبر وغيره، وهو بهذا يربط الشعر بالأشكال الرياضية.

المبحث الثالث: التناص مع الخطاب السياسي:

يتناص شاعرنا مع الخطاب السياسي على مستوى ضئيل وقليل في قصيدتين فقط ،ففي الأولى (خذ وطالب)[1] ، يستمدها من البناء على قاعدة وضعها أحد السياسيين في التعامل مع المحتل _آنذاك_ وتقوم على مطالبته بالقليل ثم تكرار العملية ، والشاعر يسخر من هذا الذل ويراه خنوعا وخضوعا :

خذ ..وطالب
هذه الأكوان لم تخلق بيوم
وعلى هذا فإن الصبر واجب
كن سياسيا مع الأعداء
راوغهم بضبط النفس :
طأطيء ،وتجرد ، وانبطح ، وارفع،
وحاسبْ
فإذا قصوا لك اللحية
طالبهم بتنتيف الشوارب
وإذا هم نتفوا الأهداب
طالبهم بإحفاء الشوارب
وإذا ألغوا لك الخصية
طالبهم بتعطيل الحوالب
وإذا شقوا لك السروال
طالبهم بتقطيع الجوارب

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٢٤_ ٤٢٥.

وإذا حطوا على ظهرك سرجا
اقبل السرج..وطالبهم براكب
وإذا هم وضعوا الراكب
طالبهم بخازوق مناسب
فتّش عن مطالب
هكذا..شيئا فشيئا،
وبطول البال تحظى بالمكاسب
خذ.. وطالب
لا يضيع الحقّ
مادام وراء الحق طالب

وفي القصيدة معنى واحد عبّر عنه الشاعر بطرائق عدة فيها كثير من التطويل بلا طائل ، إلا أن يكون الملل بالتطويل مرادا لذاته دلالة على سقم ذلك الشعار، وقد بنيت القصيدة على الاداة (اذا)، وفعل الامر المتغير على وفق المعنى.

وقد دارت القصيدة _ في أغلبها_ على تركيبين رئيسين هما :الفعل بصيغة الأمر الطاغي على غيره:(خذ، وكن ، وراوغ،وطاطيء،وتجرد، وانبطح، وارفع ، وحاسب ، وطالب مكررة خمس مرات ، و اقبل ، وفتش) وكذلك صيغة الشرط بالأداة (إذا) ست مرات.

ويستغل في قصيدته (لست منا)[١]، المجال السياسي بألفاظه وتراكيبه على مستوى سطحي حينما يخاطب الحلزون بقوله:

لم تكن ، قطُّ، حبيب الشعب ، يوماً
ومحال أن تكون
لم تكن شعب حبيب الشعب يوماً
ومحال أن تكون
فلماذا تتوارى مثله ، خوف العيون؟
ولماذا تتوارى مثلنا ،
خوف (العيون)؟
ولماذا مثله تطفح رعباً؟
ولماذا مثلنا تنضح جُنبا؟
لست منا ..
لست مضطرا لهدر العمر
مابين السراديب وما بين السجون
أنت حر .. فانطلق ياحلزون

وفي القصيدة مغزى سياسي في لجوء الحاكم للاختباء خوفا من شعبه ، ولجوء شعبه خوفا من بطشه، ومن (العيون) المورّى بها عن الجواسيس هنا.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٥٨

المبحث الرابع: التناص مع الخطب:

يتناص الشاعر مع الأقوال الشهيرة في الخطب العربية القديمة ، مثل قول الإمام علي عليه السلام:(سلوني قبل أن تفقدوني ...) [١]. ولا يبقيها على حالها ، ويغير فيها من (سلوني) إلى (اسمعوني) ، ويحافظ على مفعولها (الياء)، ويغير دلالة المعنى إلى معنى غير المراد في الخطبة من إرادة الاستفهام عن كل شيء خفي ؛ ليتحول إلى التعبير عن مصداقية متحدثٍ ربما هو الشاعر عينه، يقول في قصيدته (نبوءة) [٢]:

اسمعوني قبل أن تفقدوني
يا جماعةْ
لستُ كذّابا ..
فما كان أبي حزباً
ولا أمّي إذاعةْ
كلّ ما في الأمر
أنَّ العبد
صلّى مفردا بالأمس
في القدس
ولكنّ "الجماعةْ"
سيصلّون جماعةْ!

---

(١) نهج البلاغة خطب الامام علي ،شرح الشيخ محمد عبده،دار الذخائر،قم،ط١ ،١٤١٢هـ :٣٩١/١.
(٢)الأعمال الشعرية الكاملة: ١١ ، وتجدر الإشارة إلى أن عنوان القصيدة غير منطبق لغويا ؛لأن النبوءات على يد الأنبياء فقط ،أما غيرها فكهانات .

ويتناص مع جزءٍ من خطبة قس بن ساعدة في قوله: (من مات مات ومن فات فات...)[١] التي مرت بنا، فيأخذ منها جزءا يسيرا في قوله [٢]:

من مات مات
ومن نجا
سيموت في البلد الجديد
من الهوان
. . . .

ويظهر أن تناصيه السابقين مباشران وسطحيان ، لعمده إلى أخذ المعنى بطريقة مباشرة ، ولكنه يتقدم خطوة حين يتناص مع قول الإمام علي عليه السلام : (يا رجال يا أشباه الرجال ...) [٣]. فيحوّل السياق من الخطاب، ويبدو متعجبا لوجود رجال أصلا ؛ لأن الأصل في قول الإمام فيه (يا رجال) قبل (أشباه الرجال) ،

بينما في قول الشاعر لا يوجد رجال أصلا[٤]:

لا تنادوا رجلا

فالكل أشباه رجال

ويسير صعودا في تناصه مع خطبة أخرى ، فيخرج بها عن طريقتها من مراعاة المخاطب ، وتوخي السهولة في الغالب ، واستخدام ضمائر المخاطب أو المخاطبين ، وذلك حينما يتناص مع خطبة الحجاج المشهورة [٥]:

إني أرى رؤوسا قد أينعت وقد حان قطافها وإني لصاحبها، وأضاف عليها البيت الشهير :

أنا ابن جلا وطلّاع الثنايا متى أضع العمامة تعرفوني

فيستغل إمكانيات الخطبة وما فيها من شعرية وتحول فني ليعبر عن (طريق السلامة)[٦]:

أينع الرأس و"طلاع الثنايا "
وضع ، اليوم ، العمامةْ
وحده الإنسان ، والكل مطايا
لا تقل شيئا ..ولا تسكت أمامه
إن في النطق الندامةْ

---

(١) جمهرة خطب العرب:٣٨/١.
(٢) الأعمال الشعرية :١٠٠
(٣) نهج البلاغة : ١٠٩
(٤) الأعمال الشعرية :١٠٩_١١١.
(٥) ينظرالبداية والنهاية ، ابن كثير، ط١، مكتبة الصفا ، القاهرة،٢٠٠٢ :٨/٩_٩. أما البيت فمصدره:المجازات النبوية،الشريف الرضي ،تحقيق وشرح طه محمد الزيتي،منشورات مكتبة بصيرتي ،قم:٢٠١.و تفسير البيضاوي ، دار الفكر،بيروت:١٦٩/٣.
(٦) .الأعمال الشعرية الكاملة :١٥٧_١٥٨.

أنت في الحالين مشبوه
فتب من جنحة العيش كأنسان
وعش مثل النعامةْ
أنت في الحالين مقتول
فمن من شدة القهر
لتحظى بالسلامة
فلأن الزعماء افتقدوا معنى الكرامةْ
ولأن الزعماء استأثروا
بالزيت والزفت
ولأن الزعماء استمرأوا وحل الخطايا
وبهم لم تبق للطهر بقايا
فإذا ما قام فينا شاعر
يشتم أكوام القمامةْ
سيقولون:
لقد سبّ الزعامةْ

المبحث الخامس: التناص مع الحكايات الشعبية :

لا نقصد بالتناص مع الحكاية _ هنا_ بوصفها جنسا أدبيا قائما على مرتكزات معروفة مثل :الحدث ، والشخصيات،والفضائين:الزماني والمكاني ، وما تمر به من استقرار فأزمة فوحدة خروج ، وإنما نريد بها(الحكاية الشعرية التي لاتخرج عن كونها سردا بسيطا لأحداث واقعية أو متخيلة تدور حول شخصية مركزية أو حدث بعينه ، الغاية منها غاية تعليمية أخلاقية أو أنها رمز من خلال الرموز التي تحملها بين طياتها ،أو هي سرد اتخذ من شخصية معينة أو حدث معين محورا له ، وربما كانت الحكاية سردا لوقائع حقيقية أضاف الكاتب إليها شيئا من عنده ليحملها

رموزا واشارات)[١]، يتداولها الناس في أحاديثهم، سواء في ذلك أتوفرت على مقومات أم لم تتوفر، كما فعل شاعرنا في تناصه مع (حكاية جبر) الذي يروى أنه رأى بعض القبور مكتوبة عليها عبارات تدل على أعمار صغيرة لأناس عُمِّروا كثيرا فلما سأل عن سر ذلك أُخبر أن هذه الأعمار القصيرة للسنوات التي عاشوها منعمين ، فقال :إذا مت فاكتبوا على قبري :جبر من بطن أمه إلى القبر، فأخذ الشاعر هذه القصة البسيطة بتركيبتها العميقة بدلالتها ، ومحا حدودها واحتفظ بنواة المعنى وخلاصته وحذف البطل أيضا، يقول [٢]:

(١) شعرية السرد في شعر احمد مطر:٦٠_٦١.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٥.

إذا ما عدت الأعمار
بالنعمى .. وباليسر
فعمري ليس من عمري
لأني شاعر حرّ
وفي أوطاننا
يمتد عمر الشاعر الحرِّ
إلى أقصاه بين الرحم والقبر
على بيت من الشعر

وقد أصبح الشاعر هو البطل الذي ضاع بسبب بسيط قد يكون بيت شعر لا يُرتضى ،أو معنى لا يروق لبعض أصحاب مقص الرقابة الذي تحول إلى مقص رقاب.

ويفعل ذلك الشاعر أيضا في تناصه مع حكاية قرقوش حين حضرأراد إعدام أحدهم شنقا وكان طويلا فقال لهم احضروا اقصر منه بعلو الباب لنستطيع شنقه[١] ؛ لقصر قامته ليشنق، فقال مطر[٢]:

باسم والينا المبجل
قرروا شنق الذي اغتال أخي
لكنه كان قصيرا
فمضى الجلاد يسأل:
رأسه لا يصل الحبل
فماذا سوف أفعل؟
بعد تفكير عميق
أمر الوالي بشنقي بدلا منه
لأني كنت أطول

ويلاحظ أنه قد غير أطراف الحكاية ، وجعل الضحية تصل إلى المطلوب شنقه بقربى ، ويلاحظ أيضا أنه يحور القصتين ليكون بطلَهما أو قريبا من البطولة ، ويجعل القصة تدورحوله ، من غير مراعاة لكونه شخصية رئيسة أو مسطّحة غير نامية في السرد.

ويوظف حكاية الصحفي المتداولة تعبيرا عن طغيان الحاكم أيضا، التي تلخصها قصيدته التي جعل نفسه بطلا فيها أيضا بقوله [٣]: **زار الرئيس المؤتمن**

بعض ولايات الوطن
وحين زار حيَّنا
قال لنا:
هاتوا شكاواكم بصدق في العلن
ولا تخافوا أحدا .. فقد مضى ذاك الزمن

---

(١) .ينظر مجمع الأمثال العامية البغدادية وقصصها ،د.محمد صادق زلزلة،دار الإرشاد ،بيروت،٢٠٠٦: ٧٥.
(٢) الأعمال الشعرية : ١٢٥
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:١٦٠ _ ١٦١.

فقال صاحبي "حسن":
يا سيدي
أين الرغيف واللبن؟
وأين تأمين السكن؟
وأين توفير المهن؟
.   .   .   .
يا سيدي
لم نر من ذلك شيئا أبدا
قال الرئيس في حزن:
شكرا على تنبيهك يا ولدي
سوف ترى الخير غدا
***   ***
وبعد عام زارنا ثانية
ومرة ثانية قال لنا:
هاتوا شكاواكم بصدق في العلن
ولا تخافوا أحدا
فقد مضى ذاك الزمن
لم يشتك الناس
فقلت معلنا:
أين الرغيف واللبن؟
وأين تامين السكن؟
وأين توفير المهن؟
وأين من
يوفر الدواء للفقير دونما ثمن؟
معذرة يا سيدي
وأين صاحبي "حسن" ؟!

وقد بقيت الحكاية على حالها وتغير البطل فقط ، واعتمد التكرار في قصيدة طويلة كان من الممكن أن تكون أشد تركيزا؛ لخروجها عن التكثيف المطلوب في هذا الباب ، ولعل الاستفهامات الكثيرة المبثوثة بالهمزة وبـ (أين) تؤدي غرضها الإنكاري في القصيدة .

وقد اعتمدت على أسلوب الروائي العليم الذي يحكي القصة من الخارج وإن ترك مساحة ضيقة لقول الشخصية الثانية (الرئيس) ، إلا انه يحكي عنه أيضا، ويمكن عدّ (الرئيس) الشخصية الأولى التي تحظى بأكبر مساحة قولية.

أما قصيدته (مكتوب)[1] ، فيستمدها من قصة الرجل الذي جلس على مائدة أحد الولاة ، فسأله الوالي :كيف حال دارنا وكيف حال أم عمير وكيف حال كلبنا إيقاع ، وجملنا زريق ؟

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٩٣_٣٩٤.

والرجل يأكل ويجيبه : بخير وكلبكم يملأ الحي نباحا ...الخ، فأمر الوالي برفع الطعام عنه واخذ يعيد أسئلته ، فأجابه: لقد مات عمير من كثرة بكائه على أم عمير وماتت أم عمير لسقوط الدار عليها، ومات جملكم زريق من كثرة حمل الماء لقبر أم عمير ، ومات كلبكم إيقاع ؛ لأنه غص بعظمة من عظام زريق ،وقد استفاد الشاعر من الأسلوب المتبع في القصة التراثية ونسج على منواله قصيدته مارة الذكر، والتي اتسمت بطولها غير المسوغ.

ويستعمل الإيجاز أحيانا في التعبير عن معنى موجز يقوم على الإيحاء فيتركه على حاله، كما هي الحال في حكاية (ديجون) الذي يخرج حاملا مصباحه في النهار بحثا عن إنسان، يقول:

يخيمُ الصباحْ
فأرفع الستار عن نافذتي
وأشعلُ المصباحْ

وجلي هو التناقض بين الفعل والفاعل (يخيم الصباح)؛ لأن الليل هو الذي يخيم لا الصباح، ولكن هدفه الشعري سوّغ ذلك ، كما أنه سلب القصة التناص معها بطولتها، وجعل نفسه البطل أيضا.

المبحث السادس: التناص مع المأثور:

يتناص الشاعر أحمد مطر مع الأقوال المأثورة في التأريخ مثل قول النجاشي لمهاجري المسلمين في الحبشة: (حجتكم ضعيفة) [١]، ولكنه يغير المعنى الخبري إلى معنى آخر هو (سخيفة) فيحافظ على وزن الكلمة ويبالغ في التعبير عن المبتدأ بمعنى أشد من قول النجاشي ، في قوله[٢]:

بيني وبين قاتلي حكاية طريفةْ
فقبل أن يطعنني
حلفني بالكعبة الشريفةْ
أن أطعن السيف أنا بجثتي
فهو عجوز طاعن وكفه ضعيفةْ
حلّفني أن أحبس الدماء
عن ثيابه النظيفةْ
فهو عجوز مؤمن
سوف يصلي بعدما يفرغ من
تأدية الوظيفةْ

* *

شكوته لحضرة الخليفةْ
فردّ شكواي
لأنّ حجتي ضعيفةْ

---

(١) السيرة النبوية لأبن هشام :٢/ ١٤٥
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٥.

وهو بذلك يعبر عن الازدواجية الشخصية التي يعيشها المؤمن العجوز السفاح ، وعن مدى تمادي الخليفة في الظلم والإجحاف، ويحافظ على روي كلمة النجاشي أيضاً.

ويستوحي حادثة هجرة الرسول الأعظم صلى الله عليه وآله من مكة إلى المدينة فيحمل معاني تلك الهجرة المباركة ، وما حصل فيها ، وينظر إليها بنظرة عصرية، ويربطها بمعطيات الحاضر ، وينقل أحداث الزمن الماضي إلى طلب حصول الحدث في قوله [(١)]:

لا تهاجرْ
كل من حولك غادرْ
كل ما حولك غادرْ
لا تدع نفسك تدري بنواياك الدفينةْ
وعلى نفسك من نفسك حاذرْ
هذه الصحراء ما عادت أمينةْ
هذه الصحراء في صحرائها الكبرى سجينةْ
حولها ألف سفينةْ
وعلى أنفاسها مليون طائر
ترصد الجهر وما يخفى بأعماق الضمائر
وعلى باب المدينةْ
وقفت خمسون قينةْ
حسبما تقضي الأوامر
تضرب الدف وتشدو
أنت مجنون وساحر
لا تهاجر

هذا النهي المتحقق بأداة النهي (لا) التي تسبق الفعل المضارع في (لا تهاجر) ، والذي تكرر في (لا تدع)أيضا من شأنه أن يقدم الرؤية التشاؤمية للشاعر وخوفه من الهجرة على كل أصعدتها .

ثم يأخذ بتقريب الهوة بين الزمنين :زمن (أحمد الرسول الأكرم صلى الله عليه وآله) وزمن(أحمد الشاعر) ، ويخلط بين المعاني القرآنية، والمعاني التراثية المستلة من السير النبوية الشريفة ، ويسحب بالزمن تدريجيا من خلال إدخال أدوات العصر الحديث وروحه في القصيدة:

أين تمضي ؟
رقم الناقة معروف
وأوصافك في كل المخافرْ
وكلاب الريح تجري
ولدى الرمل أوامرْ
أن يماشيك لكي يرفع بصمات الحوافرْ

. . . .

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٦٦_٦٨.

ثم يمزج بين نفسه وبين صاحب الهجرة المشرفة بطريقة لا ترقى إلى كونها قناعا ، لأنها أقرب للرمز المنسوج من المزج التراثي:

اخف إيمانك
فالأيمان أستغفرهم أحدى الكبائرْ
لا تقل إنك شاعرْ
تُبْ فإنَّ الشعر فحشاء وجرح للمشاعرْ
أنت أميٌّ فلا تقرأ ولا تكتبْ
ولا تحمل يراعا أو دفاترْ
سوف يلقونكَ في الحبسِ
ولن يطبع آياتك ناشرْ

وقد أقترب الزمنان وأصبح النشر_ وهو سمة لإبداع الشاعر وليس لآيات النبي_ أقرب إلى الزمن الحاضر المليء بعبق الماضي .

ثم يعقد مقارنة غير ملحوظة من خلال اختصار الزمن، وتصفيره، ومسح الحد الفاصل بين الزمنين: القديم والحديث، والإشارات إلى رموز تاريخية وشخصية رافقت الهجرة:

امض إن شئت وحيداً
لا تسل أين الرجالْ
كل أصحابك رهن الاعتقالْ
فالذي نام بمأواك أجير متآمرْ
ورفيق الدرب جاسوس ..عميل للدوائرْ
وابن من نامت على جمر الرمالْ
في سبيل الله كافرْ
ندموا من غير ضغطٍ
وأقروا بالضلالْ
رفعت أسماؤهم
وهوت أجسادهم تحت الحبالْ
امض _ إن شئت _ وحيداً
أنت مقتول على أية حال

* *

سترى غارا فلا تمش أمامهْ
ذلك الغار كمينٌ
يختفي حين تفوتْ
وترى لغماً على شكل حمامةْ
وترى آلة تسجيلٍ
على هيئة بيت العنكبوتْ
تلقط الكلمة حتى في السكوتْ
ابتعد عنه ولا تدخل ..وإلا ستموتْ
قبل أن يلقي عليك القبض فرسان العشائرْ

وبذلك تداخلت المواقف تداخلا رمزيا ، واختلطت المواقف المحيطة بين الشخصيتين _ في نظر الشاعر_ مع مراعاة حذف الزمن وتصفيره.

ويسجل خطوة متقدمة حين يبتكر اسما جديدا لسورة هو صاحبها [١]:

أنت مطلوب على كل المحاورْ
لا تهاجرْ
اركب الناقة واشحن ألف طنْ
قف كما أنت
ورتل سورة النسف
على رأس الوثن
إنهم جنحوا للسلم
فاجنح للذخائر
ليعود الوطن المنفي منصورا
إلى أرض الوطن

ويتناص الشاعر مع المورورث الفقهي في المقولة الفقه : (قليل ما كثيره مسكر حرام وكثير ما قليله مسكر حرام) [٢]، في قوله [٣]:

تريد أن تمارس النضالْ؟
تعالْ
كلُّ كثيرٍ مسكرٍ .. قليله حرامْ
فأعلنِ الصيامَ عن صحافة النظامْ
وأعلن التوبة ألف مرةٍ
عن خطب النظامْ
واستغفر الله على عمر مضى
صدّقتَ فيه مرة ً..وسائل الإعلامْ
ثم التقط بملقط
ما قيل أو يقالْ
وارم به في سلة الزبالْ
هذا هو النضالْ

وقد التفت بنباهة إلى أن كثرة الدعايات قد تصبح حقيقة يوما وتصدق ؛ لذلك فهي مسكِرة للفكر ويجب تجنبها وفق القاعدة الفقهية ،ويتناص مع مقولة بعضهم [١]: إنما المرء بأصغريه : بقلبه ولسانه ، إن صالَ صالَ بجنان ، وإن قال قال ببيان، وقول الشاعر الأعور الشنّي :

(١) تجدر الإشارة إلى أن احمد مطر ليس أول من ابتكر اسماً لسورة هو كاتبها؛ فقد سبق ببعض أسماء السور مثل:(سورة الرجل،وسورة المرأة ، وسورة الحب،و سورة الغرق) ، ينظر:التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران ، مفيد نجم ،مجلة الموقف الأدبي،تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، ع ٣١٩ تشرين ثاني ١٩٩٧: ٦.

(٢) تاريخ بغداد:٤٧٦/٩.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٠٠

لسان الفتى نصف ونصف فؤاده   فلم تبق إلا صورة اللحم والدم).في قوله [٢]:

أيها الشعب
لماذا خلق الله يديك؟
حاش لله ..
لقد سواهما لكي تحمل الحكام
من أعلى الكراسي ..لأدنى قدميك
ولكي تأكل من أكتافهم
ما أكلوا من كتفيك
ولكي تكتب بالسوط على أجسادهم
ملحمة أكبر مما كتبوا في أصغريك

المبحث السابع: التناص مع الشخصيات:

ليست الشخصيات نصوصا يتناص معها المبدع ، ولكن حولها هالة من النصوص والإيحاءات المرتكزة في الذوات الجمعية عن طريق قراءة تاريخ تلك الشخصيات .

ويتداخل تناص الشخصيات مع استدعاء أو استلهام الشخصيات التراثية الذي نما في الشعر العربي الحديث بصورة كبيرة عن طريق آليات التوظيف المختلفة من رمز وقناع وغيره. فحينما يستدعى شخصية الرسول الأكرم صلى الله عليه وآله فإنما يستدعي كل النصوص المحيطة الدالة على عدالتة وكونه المنقذ ،و المصلح ،والمخلص ، وقاهر الأصنام المادية كالعزى ، والمعنوية كشخصيات القمم الباردة، [٣]:

قمة أخرى ..
وفي الوادي جياع تتنهد
قمة أخرى ..
وقعر السهل أجرد
قمة أعلى . . وأبرد
يا محمد
يا محمد
يا محمد
ابعث الدفء

---

(١) البيان والتبيين:١/١٧٠_١٧١و المستطرف في كل فن مستظرف، للأبشيهي،تح د.درويش الجويدي،المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، بيروت،٢٠٠٤ :١/٧٨.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٤٣_٣٤٤.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة :٢١_ ٢٢.

فقد كاد لنا عزّى ..
وكدنا نتجمد

ويبقى رمز (عزى) مسيطرا عليه فيستلهمه في القصيدة التالية مباشرة ، يقول [١]:

حين ولدت ألفيت على مهدي قيدا
ختموه بوشم الحريةْ
وعبارات تفسيريةْ:
يا عبد العزى .. كن عبدا
***   ***
وكَبِرتُ ولم يكبر قيدي
وهرمت .. ولم أترك مهدي
لكن لمّا تدعو المسؤوليةْ
يطلب داعي الموت الردّا
فأكون لوحدي الأضحيةْ
ردوا الإنسان لأعماقي
وخذوا من أعماقي القردا

فرمز (العزى) يشير إلى الاستعباد والطغيان المسيطر على الجنس البشري ، ويمزج في قصيدته كذلك مقولة (دارون) حول الأصل الخَلقي للإنسان وقرابته من القردة ، لاسيما الشمبانزي منها ، والآخر: الثورة ضد المشابهة بين الجنسين؛ لأنه ربما يكون للقرد وليس للإنسان الحر.

ويستلهم حادثة باب خيبر وكيف دحاها الكرار عليه السلام بوصفه بطلا للإسلام ، ويمر بشخصية مسيلمة برمزها للكذب الأكبر والفتنة ، يقول [٢]:

قلت لكم :
إن الشعوب المسلمةْ
رغم غناها . معدمةْ
وأنها بصوتها مكمّمةْ
وأنها تسجد للأنصاب
وان من يسرقها يملك مبنى المحكمة
ويملك القضاة والحجّاب
استغفر الله ..فما أكذبني!
فها هي الأحزاب
تبكي لدى أصنامها المحطمةْ
وها هو الكرار يدحو الباب
على يهود الدونمةْ
وها هو الصديق يمشي زاهدا
مقصرّ الثياب
وها هو الدين لفرط يسره

(١) المصدر السابق:٢٢_٢٣.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٥٩_٦١

قد احتوى مسيلمةْ
فعاد بالفتح .. بلا مقاومةْ
من مكة المكرمةْ

* *

يا ناس لا تصدقوا
فإنني كذاب

وقد يقترب من الشخصية ويحاول أن يكتب قصيدة القناع ، لكنه يبقى قناعا فجّا وغير ناضج ؛لأنه لا يسير بمساحة القصيدة ، وإنما في رقعة صغيرة منها ، سببها ربما تشابه الموقفين ، فحين يستلهم قول الرسول الأعظم صلى الله عليه وآله في الحادثة الشهيرة [١]:(والله لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في يساري على أن اترك هذا الأمر حتى يظهره الله أو أهلك فيه ما تركته) ، فإنه يستوحي موقف الصدق من الرسول الأعظم ويقف موقفا مشابها ، يقول [٢]:

. . . .

هذي مقالة خائفٍ
متملقٍ ، متسلقٍ
ومقالتي : أنا لنْ أنافق
حتى ولو وضعوا بكفيّ
المغارب والمشارق

وقد تبتعد الشخصية من مقولة شهيرة لها ، وتقترب منها حسب سياق القصيدة، فحين يستلهم أبا ذر الغفاري فإنه يستلهمه موقفا ومقولة؛ من مقولته الشهيرة[٣]:عجبت لمن لا يجد قوت يومه كيف لا يخرج شاهرا سيفه) ، يقول [٤]:

لاح لي في مسجد النور
على غير انتظارْ
يلهب الموكب بالعزم
ومن عينيه ينثال بريق الانتصارْ
راكضا بين الجموع ْ
هاتفا : أهلكنا سيف الخضوع
لا رجوعْ
لا رجوعْ
آن للجائع أن يشهر للمتخم سيفَهْ
آن أن يشطره نصفين
كي يأكل عند الجوع نصفه

---

(١) السيرة النبوية، ابن هشام أبو محمد عبدالملك المعافري،تعليق طه عبدالرؤوف سعد،دار الجيل ، بيروت، لبنان،(بلا.ت):١/ ٢٤٠.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة :٨٤_٨٦
(٣) السيرة النبوية لابن هشام : ١٢٠
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:١٣٤_١٣٧.

ثم يرمي نصفه الثاني
طعاما للجواري

* *

قبل بدء الانتشار
طرأت في ساحة المسجد قوات الطواري
هطل الموت رصاصا
وعصيّا
وحجارا
واطل الليل من ثوب النهار
وتلفتُّ
فلم المح صديقي بجواري

* *

ومضى اليوم
لما اقبل الليل
تهادى نحو داري
حاسر الرأس ، جريحا ، نصف عار

. . . .

قال في شبه اعتذار:
حسنا .. لذت سريعا بالفرار
لا تؤاخذني
ففي أيامنا
نشهر السيف و ننسى في البراري
لم يكن في عهدنا نوم بأنهار المجاري
لم يكن في عهدنا غاز مسيل للدموع
أو هراوات تجر القلب
من خلف الضلوع

. . . .

بعد يوم
داهم الشرطة داري
ثم قادونا إلى محكمة الأمن
وألقى الناهق الرسمي منطوق القرار:
داهم الشرطة وكرا للقمار
ولدى الضبط
رأوا فيه فتى يقرأ قرآنا،
ومجنونا نصف عار
يدّعي أن اسمه كان وما زال
((أبو ذر الغفاري))!

ويلاحظ وجود رحلة عبر زمنية بين زمن أبي ذر وزمن الشاعر وبيان الفارق الكبير بين الزمنين.

ويستوحي مقولة لعالم غربي ليتناص معها في قضية كروية الأرض للعالم غاليلو غاليلي صاحب نظرية كروية الأرض وتحركها حول الشمس ، وكون الشمس مركز الكون ، والذي ذهب ضحية تلك القضية ، فيقوم مطر باستيحاء تلك الفكرة؛ ليعيش موقفا مشابها لموقف غاليلي ؛ ربما لتشابه يراه بينه وبين صاحب النظرية على مستوى الموقف على الأقل،في عدم زوال الشمس ، يقول[١]:

أقول :
الشمس لا تزول
بل تنحني
لمحو ليل آخرٍ
في ساعة الأفُول

وربما _ أيضا_ تعني شمس الشاعر الحرية التي يراها لا تغيب ، ولكنها تنتقل لمحو ظلام في مكان آخر، ويكرر التحدي الذي ذهب قائله ضحيته على يد الكنيسة المتطرفة _ آنذاك_ ويقترب من القناع ، ولكن الصوت متساو، ومن شروط القناع أن تتحد الشخصيتان ، وتتكلم الأخيرة (الشاعر) على لسانيهما ، أما في هذه القصيدة فالصوت مشترك للاثنين بالتساوي.

ويضاف إلى ذلك أن الشاعر لم يحدد بتعبير صريح أو قريب خصوصية معينة لعصره ورؤاه الخاصة على لسانه ولسان شخصيته ، بل ترك الأمر صالحا لكليهما،وهذا استعمال نادر.

وقد يتناص مع مقولة تاريخية لنزاع شهير ، كما في قول بعضهم:الصلاة خلف علي أتم ، والموائد مع معاوية أدسم، والوقوف على التل أسلم) . ويسحب تلك المقولة إلى امتدادها بين يزيد والحسين عليه السلام ، ويختار فيما بينهما الأصعب على نفسه، يقول[٢]:

إنني لست لحزب أو جماعةْ
إنني لست لتيار شعارا
أو لدكان بضاعةْ
إنني الموجة تعلو حرة ما بين بينْ
وتُقضّي نحبها دوما
لكي تروي دماء الضفتينْ
و أنا الغيمة للأرضِ جميعا
وأنا الريح المشاعةْ
غير أني من زمان الفرز
أنحاز إلى الفوز
فإن خيرت ما بين اثنتينْ:
أن اغني مترفا عند يزيد
أو أصلي جائعا خلف الحسينْ

(١) الأعمال الشعرية الكاملة :١٨٦_١٨٨.
(٢) المصدر السابق:١٨٨_١٩٠.

سأصلي جائعا خلف الحسين

ويبقى رمز (يزيد) في ذهن الشاعر ليكرره في قصيدة أخرى دالا به على طاغوت جديد يفعل بالكعبة ما فعل بها يزيد من ضرب بالنار ، يقول [١] مشيرا إلى جهيمان العتبي[٢]:

ها هو ذا (يزيدْ)
صباح يوم العيدْ
يخضب الكعبة بالدماء من جديدْ
إني أرى مصفحات حولها
تقذفها بالنار والحديدْ
وطائرات فوقها
تقذف بالمزيدْ
هذا (جهيمان)
يسوّي رأسه الدامي
ويدعو للعلا صحبةْ
يقسم بالكعبةْ
أن يترك الكلمة رعبا خالدا
للملك السعيدْ

وربما خلق الشاعر رمزا خاصا به وهو رمز صديقه الفنان التشكيلي الفلسطيني (ناجي العلي)[٣]،الذي كان يعمل مع الشاعر في الكويت في جريدة (القبس) ، وكانت قصائده ولوحات العلي تزينان صفحاتها ، وتحول _بعد اغتياله_ بنظر صديقه إلى رمز يبتكره الشاعر نفسه ، وهو تطور إلى مستوى خلق الرموز الشخصية. وقد استلهم حياته وعطاءه ونضاله ، وجعله درساً ثوريا ضروريا ليُتعلَم، يقول [٤]:

تريد أن تمارس النضالْ؟
تعالْ
قل :إنني ناجي العليْ
والويل ليْ
إن لم أضع أصابعي العشر
بعيني قاتلي
والويل لي
إن لم أحاسبه على
ما ضاع من مستقبلي
والويل ليْ

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة :٤٩٨.
(٢) جهيمان العتبي قائد حركة التمرد الانقلابية في الحرم المكي الشريف في كانون أول وقد أعدم ورفاقه سنة ١٩٧٩، ينظر مظفر النواب حياته وشعره، باقر ياسين ، ط١،دار الغدير، قم ،٢٠٠٢: ١٠٩.
(٣) ناجي العلي الرسام الفلسطيني المبدع الذي اغتيل في لندن في أيلول ١٩٨٧، ينظر مظفر النواب حياته وشعره: ١١٠.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة :١٩٧_٢٠٣.

إن لم أعلقه على مشنقة الأجيالْ
إني أنا مخترع الحجارةْ
ومنقذ الثورة من مخالب التجارةْ
إني أنا مخيم العفةْ
يا فنادق الدعارةْ
فالويل ليْ

والويل ليْ

إن لم أكن "حنظلة " في لوزة المحتالْ

والويل لي

إن بعت قامتي أنا

بقامة التمثال

قل : إنني ناجي العليْ
قلها
قلها فليست كلمة كغيرها تقالْ
بل عبوة ناسفة
تزلزل الجبالْ
وغيمة نازفة
في دمه يطفيء حرّه الندى
وتزهر الرمالْ
قلها تكن مناضلا
هذا هو النضال

وقد انمازت قصيدته من غيرها بتكرار تركيب تراثي وهو(الويل لي)الدال على الدعاء بهلاك النفس إن فعلت كذا ،أو تركت كذا، وباستعمال فعل الأمر(قل) وحده ، أو متصلا بضمير المخاطب المفرد.

ويتناص مع شخصية تراثية ترمز لشيء يشير إلى تهكمه بمن يقف على الجانب المعاكس لها ، كما فعل في قصيدته(زرقاء اليمامة)[1]، التي يشير اسمها إلى حدة البصر كما هو المعروف ، بينما الآخرون المراد السخرية منهم هم :

الآمر بالفتوى أعورْ
والناطق بالفتوى أعمى
والعامل بالفتوى أحولْ
الحاضرُ، مرتبكا ، يسأل:
بالأعين هذي ياربي..
كيف أرى المستقبل؟!

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٧٤.

وبذلك يضع مقياسا جديدا لعيش الحاضر وحياته ، تبتعد عن الفتاوى الصادرة عمّن ذكرهم ؛لأنهم لايمتون للزرقاء بصلة. ويتكرر المعنى نفسه في قصيدته (كيف وأين ولماذا)[١]:

أين سأحكي
وأنا منذ العهد التركي
مدني في زمن مكي

المبحث الثامن: التناص مع الأغنية:

يقل ورود التناص مع الأغنية في شعر أحمد مطر ، فلم نعثر له إلا على ثلاثة مواضع فقط اختلفت فيها آليات تناصه مع الأغنيات ، ففي الموضع الأول لا يتناص مع الأغنية بطريقة معينة؛ لأنه يعمد إلى التضمين المباشر ويضع مقطعا من الأغنية في نهاية قصيدته من دون تغيير وبلهجة عراقية دارجة، ويضع توضيحا في الهامش يشير إلى أنها (أغنية من الفلكلور العراقي معناها: أريد من الله أن يأخذ منكم بثأري أن يعاقبكم لأنكم سبب الفراق)[٢]، واللغة الدارجة (نشأت نتيجة التدهور الحضاري والسياسي والعسكري والاقتصادي والثقافي ...[و]هي من المخلفات الرديئة التي ورثتها الأمة عن فترة الانحطاط والتخلف والتدهور الحضاري ، لذا فعندما تستعيد الأمة وعيها وتبدأ من جديد بالنهوض والصعود في سلم الحضارة والسير باتجاه تكوين شخصيتها المستقلة الحضارية المميزة فمن الطبيعي ان تتخلص من كل ما يشدها لمرحلة الانحطاط والاندحار والتخلف...)[٣]، يقول [٤]:

على أبواب حضرتكم
جلالتكم
سيادتكم
معاليكم
سأطرح رأسي الذاوي
وأطلق صوتي الداوي:
" أريد الله يبين حوبتي بيكم

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٣٩_٤٤١
(٢) الأعمال الشعرية : ٨٢.
(٣) مظفر النواب حياته وشعره: ٣٥.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة :٨٢.

أريد الله على الفرقةْ يجازيكم".

وقد حوّر فيها قليلا لمراعاة العربية الفصيحة بتحويل الكاف الفارسية باللهجة إلى القاف العربي بديلتها، ولكن ذلك لم يخرجها من سياقها العامي ، ولم تكن الحاجة ملحة جدا في قصيدته لاستخدامه العامية في القصيدة، كما أنها تجعل منها إقليمية مفهومة في بلد واحد ومحتاجة إلى الهامش في البلدان الأخرى ، والقاري ء يتنقل بين المتن والهامش .

وقد يتناص أو يضمن بتعبير أدق غير أغنية في قصيدة واحدة ، ولكن مسوغ وجودهن أقوى مما في القصيدة سابقة الذكر ؛ لأن الأغنيات لم تقحم إقحاما في النص ، بل قام النص عليهن، وللبرهنة على حرية التغني بمعنى ساخر، يقول[1]:

ليت شعري
أي كذاب جبان
يدّعي أن بلادي
تكره الصوت وتغتال الأغاني؟!
ولعمري من ترى قال بان الشعر ممنوع
و أن الشاعر الحر يعاني ؟!
حاشا لله
فما زلت اغني
والحكومات تراني
وأنا ما زلت أحيا رغم هذا في أمان
هاكم الآن مثالا:
(يا حبيبي عد لي تاني
أنت عمري اللي ابتدا بنورك صباحه
أنت عمري
خدري ..خدري الشاي خدري
مرّ ضبي وسباني
أرأيتم
ها أنا عبرت عن رأيي
وغنيت
: ولم يقطع لساني !

وقد أورد أغنيته باللهجة المصرية (يا حبيبي ...)، و أغنية باللهجة العراقية (خدري ...)، وثالثة فصيحة (مرّ ظبي...) ،وقد يذهب إلى أكثر من ذلك حينما يأخذ كلاما مغنى ومرددا ليس في أغنية بعينها ، وإنما في مجموعة من الأغاني ويقوم بكتابته بطريقة تشير إلى نطقه بالعربية الفصيحة في قصيدته التي عنونها باللازمة الغنائية نفسها (يا ليلي يا عين)[2]:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة :١١١_١١٢.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:١٤٩_١٥١.

آه يا ليل ..ويا عيني
متى الثورة تشعل
لترى عيني، وهذا الليل يرحل؟
آه يا ليل ..
كما تهوى تجمّل
بضياء البدر والنجم
فعيني ليس تجهل
أن هذا الضوء مسروق من الشمس
وعيني ليس تجهل
أنّ وجه الصبح من وجهك أجمل
آه يا ليل ..لقد أطفأت عيني
غير أني سأغني
واسمي كل شيء باسمه كي لا يؤول
واعري كل كرش فوق عرش

المبحث التاسع:التناص مع المثل:

المثل كلام مقتضب ينم عن حكمة وتجربة مرت بها الإنسانية ، واختزلتها بكلمات قصيرة مشحونة ومكثفة ؛ للدلالة على (خلاصة لتجارب مر بها الإنسان ، فحاول أن يظهر أثرها عليه فأبرزها بأسلوب أدبي متميز)[١]، لتبقى مخزونة في الذاكرة البشرية الجمعية.

أما التقنيات التي يتعامل بها الشاعر أحمد مطر مع متناصاته المختلفة من القرآن والشعر والنثر ، فيمكن معالجتها بمنهج تأثري واحد ، وآلية تنطبق على الجميع ، فمثلا نستطيع أن نعالج مبحث التناص مع المثل بطريقة الاجترار والامتصاص والحوار، وذلك ما فعله بعض الباحثين [٢]،ونستطيع التعامل معه بآلية التضمين والتمثيل كما فعله بعضهم الآخر[٣]، ولكنا رأينا أن لكل منبع من منابع التناص آلية تناسبه أكثر من غيره ؛ لذلك عمدنا إلى ما يتناسب وطبيعة النص المتناص معه ، فالتناص مع المثل أسهل بطبيعة الحال من التناص مع القرآن ؛ لأن نسج القرآن خاص ومعظم نصوصه طوال، ومعانيه ليست مختزلة جميعها، بينما يميل المثل إلى القصر ، على أن ذلك لا يعني خلو القرآن من الأمثال .

وإذا كانت (الأمثال تنشأ لكي تعبر عن حقائق أصبحت معروفة لدى الجميع واتفقوا إجماعا)[٤]، فعلى الشاعر أن يراعي تلك المعرفة ، ويتنبه إلى أن تلك الأمثال معان عامة لابد أن تدعم

---

(١) التناص في شعر أبي تمام:٦٥.
(٢) ينظر التناص في شعر حميد سعيد:١١٨_١٢٥
(٣) ينظر التناص في شعر أبي تمام:٦٥_٦٩.
(٤) أبحاث في التراث البغدادي،المثل البغدادي، د. مزهر الدوري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد،(بلا.ط)،١٩٨٦: ٢١١.

شعره وتؤيد فكرته وتنسجم مع نسيجه ؛ لأن المثل عندما يدخل الشعر يكون دخوله كدخول فرد جديد في عائلة عليه أن ينسجم معها ، ويكون جزءا منها .

ويعد دخول المثل في الشعر ملكية جدية للشاعر يستطيع أن يقلب فيه ويكرر ويفعل به ما يشاء بشرط الإجادة والاقتضاء .

وإذا كان المثل إبداعا ، فإن التناص معه يعد إبداعا على الإبداع الأصلي ، لأن الشاعر يجد المادة الخام قد صيغت بحكمة ودراية ، واثبت الزمن أن تلك الصياغة راقية ، وان ذلك المعنى صحيح وصالح ، فلم يبق عليه سوى معرفة التقنية والآلية المناسبتين لتقوية معناه بمعنى المثل ، سواء أكان المثل مما يعضد رأيه أو مما يساق لبيان المخالفة لسبب من الأسباب.

لقد تناص احمد مطر كثيرا مع المثل بنسبة فاقت تناصاته مع الأنواع النثرية الأخرى ؛ فقد بلغت أمثاله أكثر من خمسين مثلا ؛ نتيجة محفوظه المثلي ، وإيمانه بان المثل طريق أفضل للتعبير الشعري.

وتنقسم الأمثال في الشعر وفق نوع المثال ،وكما يلي:

أ.ما كان شعرا أجري مجرى المثل :

أو يسمى بالمثل الشعري ، وله أمثلة كثيرة في الشعر العربي منها قول الأخنس بن كعب [١]:

تسائل عن حصين كل ركب وعند جهينة الخبر اليقين

الذي يحكي قصة امرأة تبحث عن زوجها المفقود الذي لا يعرف خبره إلا جهينة رفيقه الوحيد الذي يظهر أنه قد دبّر قضية قتله .

والبيت المنسوب للشاعر ديسم بن طارق[٢]:

إذا قالت حذام فصدقوها فإن القول ما قالت حذام

لأن (عند جهينة الخبر اليقين) ،و(القول ما قالت حذام) يجريان مجرى المثل.

ومن أمثاله الشعرية قوله [٣]:

قفوا حول بيروت
صلوا على روحها واندبوها
وشدّوا اللحى وانتفوها
لكي لا تثيروا الشكوك
وسلوا سيوف السباب لمن قيدوها

---

(١) ينظر مجمع الأمثال ، أبو الفضل احمد بن محمد الميداني، تحـ : محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، دار الجيل ، ١٩٨٧: ٣١٩/٢_٣٢١.
(٢) أورد الأبشيهي المثل نثرا:القول ما قالت حذام، ينظر المستطرف في كل فن مستظرف :٤٦/١.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤١.

ومن ضاجعوها
ومن احرقوها
لكي لا تثيروا الشكوك
ورصوا الصكوك
على النار "كي تطفئوها"!
ولكن خيط الدخان
سيصرخ فيكم : دعوها
ويكتب فوق الخرائب:
" . ...
إذا دخلوا قرية أفسدوها "!

فقوله : (سلّوا سيوف السباب...) تناص مع قول الشاعر: (أوسعتهم سبا واوردوا بالإبل) (١)، ولكنه لا يأخذ المعنى بطريقة مباشرة ، بل يأخذ معادله ويصوغ عليه المعنى ، ويلاحظ تكرار (لكي لا تثيروا الشكوك) ، والتهكم في (رصوا الصكوك) المشيرة إلى تحوير في المطلوب الحقيقي وهو (رصوا الصفوف).ويلاحظ أيضا استثماره للبياض وترك الفراغ للمتلقي يستكمل الآية الكريمة من محفوظه ، وهي (إن الملوك...)، احتراما للمتلقي أولا واعتمادا على محفوظه ثانيا ، وترفعا عن ذكرهم في الشعر ثالثا، وتسجل المشابهة في الروي الشعري (دعوها) ، والفاصلة القرآنية في (أفسدوها).

وقد يتناص مع المثل بطريقة عصية وصعبة الملاحظة مع المثل نفسه كما في قوله على لسان (عباس) الذي دخل اللص بيته ، وخطّ له خطة لا يتجاوزها، كما سيمر بنا (٢):

. . . .

– **وغارة اللص؟!**
– **قطعت دابرهْ**
جعلت منه مسخرةْ
انظر لقد غافلته
واجتزت خط الدائرةْ!

لأن المعنى واحد وطرق التعبير عنه كثيرة ومختلفة ، ولكنه لم يرق إلى درجة كونه تناصا داخليا؛ لصعوبة القطع بنسبته للمثل بصورة قاطعة.

ويتناص كذلك مع قول الشاعر:

ومن طلب العلا سهر الليالي

---

(١) يتيمة الدهر،الثعالبي،شرح وتحقيق محمد مفيد قمحية،دار الكتب العلمية ،بيروت،١٩٨٣: ٤٠٧/٢.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:١٦٦_١٦٨.

ولكن تناصه لغرض السخرية ممن يريد الاستهزاء به ؛ لأن سهر الليالي في القصيدة لغرض اللهو لا للجد ، يقول على لسان خليفة (البيت الحلال) كما يسميه [1]:

. . . .
إن (الفتح) منهجنا الرسالي
أدري
بان الفتح يهلك صحتي
أدري
بأنّ السهد يذبل مقلتي
لكن من طلب العلا سهر الليالي

و (الفتح) محمول على التورية بين معنيين ، أولاهما الفتح المشهور في الحروب والفتوحات ، والآخر فتح على سبيل اللهو مع النسوة في سوهو كما وسم قصيدته بـ (صلاة في سوهو).وقد ضمّن المثل في شعره تضمينا بسيطا، ولكن قبوله متأت من مجيئه في محله المناسب .

ويتناص مع قول الإمام علي عليه السلام [2]:

إن الفتى من قال: ها انذا ليس الفتى من قال: كان ابي

مع عكس المعنى لبيان خواء (الموعظة)[3]:

مفتي " الموائد "الأبيْ
قال : استقم كما أُمرتَ ..يا صبي
فقلت : كيف؟
قال لي: امش كمشي اللولب
ضحكتُ من (صراطه)..
قال : تأدب يا صبي
فقلت : كيف؟
قال : كن دوما قليل الأدب
فلا تقل : ها أنذا
وانبح من المشرق حتى المغرب
كان أبي
كان أبي

لأن فائدة المفتي الذي تحركه المائدة هو توجيه الناس لاستذكار الماضي ؛ لأنه لا يؤثر في سلطة ولي نعمته ، وإنما الذي يؤثر فيها هو قول : ها أنذا ؛ لأنه في زمن حاضر، وفي (الموائد) تورية بين جمع التكسير للمائدة وهو اسم سورة قرآنية ، وبين الموائد التي يوضع عليها الطعام لحاشية الملك أو الحاكم. ويظهر أسلوب الحوار المتأت من تكرار فعل القول:قال ، وقلتُ.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة :١٤٦_١٤٨.
(٢) جامع السعادات:٢٩٥/١.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:١٧٣_١٧٤.

ويتناص مع الشعر الجاري مجرى المثل في قول الشاعر [١]:

لاتقل قد ذهبت اربابــه   كل من سار على الدرب وصل

في قوله في قصيدته (عاقبة الصراحة)[٢] التي يرسم فيها آليات خطته بعد خروجه من السجن الذي دخله جرّاء صراحته:

نجلس في المقهى ونمضي في الجدلْ..
يسأل :هل أنت مع الـ ..؟
أقول: بل أنا مع الـ ..
وأنت ؟ هلْ ؟
يقول: بلْ..
اسأله : هب أنهم..
يقول لي: على الأقلْ..
اسأله : وما عسى ..؟
يقول:لا أدري ..لعلْ..
وهكذا نسير في جدالنا
وكل من سار على الدرب وصلْ

***   ***

بعد الوصول دائما
نشهده عز وجل
أن لا نقول كلمة صريحة
مهما حصل
إذا تركنا المعتقل

فيأتي بالشطر كما هو و كأنه جزء ملتحم مع القصيدة ، وتكمن شعريته في رسمه القصيدة وتوظيف حواريتها وفق المعنى والهدف المراد منها ، فتعبر بياضاتها ونقاطها عن المراد منها.

وقد بقيت القصيدة مبهمة تستعمل الرموز القصيرة من خلال أدوات الاستفهام المختلفة التي بقيت مبهمة إلى أن حُلّ اللغز بعد أن بيّن السبب في نيته المعقودة ورفاقه بعد مغادرة المعتقل.

ب.المثل المحض:

ويقصد به ما كان مثلا نثريا ولم يكن شعريا ، وهو أكثر ورودا في شعر مطر من سابقه، ويسيطر على مساحة كبيرة من شعره ، يقول في تناصه مع المثل(السكوت من ذهب)[٣]في قصيدته (قلة أدب)[١] المشاكلة في نهاية حروفها للمثل :

---

(١) توجيه النظر الى اصول الاثر، طاهر الجزائري الدمشقي، تحقيق عبدالفاتح ابو غدة ،مكتبة المطبوعات الاسلامية، حلب،ط١، ١٩٩٥: ٢/٦٥٢.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٢٢

(٣) ويقال : إن الساكت بين النائم و الأخرس ،وقيل أيضا:لسان العاقل من وراء قلبه ، فإذا أراد الكلام تفكر ، فإن كان له قال ، وإن كان عليه سكت ، وقلب الجاهل من وراء لسانه ، فإن هم بالكلام تكلم به له أو عليه،ينظر البيان والتبيين:١/١٧٢و١٠٢.

قرأت في القرآنْ:
" تبت يدا أبي لهب ْ"
فأعلنت وسائل الإذعانْ:
" إن السكوت من ذهبْ"

ويظهر (أنه تعامل مع المثل بوعي سكوني لأنه وقع تحت تأثيره من غير أن يعمل على تجاوزه ، والإنفكاك من أسره)[٢] ،وتسجل براعته في التلصيق ، لكنه حافظ على رويين هما :الباء والنون الساكنين المتناوبين وكما يلي:

.... القرآن أ

............لهب ب

............الإذعان أ

.... ذهب ب

ويعتمد إندماج المثل داخل النسيج الشعري على فطنة الشاعر وذوقه وتوخيه الملاءمة بين النسيجين، بين نص مجتلب يُغرس في نص مبتدع.

وكلما تطابق روي القصيدة القريب من المثل مكانيا والحرف أو الحرفين الأخيرين من المثل ، كان ذلك أدعى لذلك الاندماج ، كما في قوله [٣]:

قلّب عباس القرطاس
ضرب الأخماس لأسداس

فالمثل لا يبدو غريبا عن النسيج ، بل إنه جزء منه ، لكنه يبقى يدور في دائرة التضمين ؛لأن المثل ما زال كما هو بتركيبته الأصلية ، من دون تدخل الشاعر فيه ؛ لأنه في الأصل (ضرب أخماسا لأسداس .وهو مثل يضرب لمن يسعى ويفكر في أمر . والأخماس جمع خمس والأسداس جمع سدس . وهما من أظمأ الإبل .وأصله أن الرجل إذا أراد سفرا بعيدا عوّد إبله أن تشرب خمسا أي كل خمسة أيام مرة أو سدسا حتى إذا سارت صبرت على العطش)[٤] و(المعنى أظهر أخماسا لأجل أسداس ، أي : رقى إبله من الخمس إلى السدس.يضرب للماكر الذي يظهر شيئا ويريد غيره)[٥].وقد كرر الشاعر المثل مرتين في القصيدة ؛ لغرض تعميق رد الفعل غير المبالي مع تغير

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٨.
(٢) التناص في شعر أبي تمام:٦٧.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٥_١٧.
(٤) المرجع الكامل في جميع مواد اللغة العربية وشواهدها، نهاد تكريتي، ط١، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع ، مطبعة الشام ،١٩٨٩: ٣٥٣ ، ومعجم ما استعجم،البكري الاندلسي، تح وضبط:مصطفى السقا،عالم الكتب ، بيروت ،١٩٨٣ :١٢٢٣/٤.
(٥) موسوعة أمثال العرب، إعداد إميل بديع يعقوب، دار الجيل ،ط١، بيروت، ١٩٩٥ :٢٩١/٤.

وتطور دلالة الأفعال التي يأتي بها السارق في بيت عباس من (بلع السارق ضفة) إلى (عبر اللص إليه...)وكما سيمر بنا لاحقا في مبحث التناص الذاتي الداخلي.

ولا تعد المحافظة على المثل بكل تركيبه عيبا ، ولا نستطيع القول: إن آلية التمثيل أكثر جودة من آلية التضمين ، وإن كانت تدل على قدرة وبراعة الشاعر وشجاعته في التصرف بالمثل؛ لأن لكل مثل في كل قصيدة حكم خاص به حسب نسجه في تلك القصيدة ، فقد يكون المثل بمثابة الجزءِ من الشعر إذا وضع في موضعه المناسب كما تقدم وكما في قوله [١]:

عندي كلام رائع لا أستطيع قولهْ
أخاف أن يزداد طيني بلّهْ
لأن أبجديتي في رأي حامي عزتي
لا تحتوي غير حروف العلةْ
فحيث سرتُ مخبرٌ
يلقي عليّ ظلهْ
يلصق بي كالنملةْ
يبحث في حقيبتي
يسبح في محبرتي
يطلع لي في الحلم كل ليلةْ
حتى إذا قبّلت _يوما _زوجتي
أشعر أن الدولةْ
قد وضعت لي مخبرا في القبلةْ
يقيس حجم رغبتي
يطبع بصمة لها عن شفتي
يرصد وعي الغفلةْ
حتى إذا ما قلت يوما جملةْ
يعلن عن إدانتي
ويطرح الأدلّةْ

***   ***

لا تسخروا مني فحتى القبلةْ
تعدّ في أوطاننا
حادثة
تمس أمن الدولةْ

وقد حافظت القصيدة على روي موحد يتكرر في أشطرها في قوله:(قَوْلهْ،وبلّةْ،وعلةْ،وظلهْ،ونملةْ،ودولةْ،وقبلةْ،وغفلةْ،وجملةْ،ودولةْ) ، وهو روي مأخوذ من المثل نفسه.

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٠.

وما دام التكرار بهذه الطريقة ، فإنه حري بالشاعر أن يستعمل مَثَلَهُ (زاد الطين بلةْ)[١]وسط هذا النسج المشابه لـه، بل نستطيع الزعم أن القصيدة بنيت على نسج المثل لا العكس ، فقد بقي محافظا على بنيته الكبيرة مع تغيير طفيف في بنيته الصغيرة من خلال تغيير زمن الفعل من (زاد)الماضي إلى (يزداد)المضارع،مع أن ماضي (يزداد) هو (ازداد)،ومضارع (زاد) هو (يزيد).

وقد يساق المثل للسخرية مما فيه _في رأي الشاعر_كما في قوله [٢]:

يريدون مني بلوغ الحضارةْ
وما زلت أجهل دربي لبيتي
ومازلت أجهل صوتي
وأعطي عظيم اعتباري لأدنى عبارةْ.
لأن لساني حصاني
كما علموني
وأنّ حصاني شديد الإثارةْ
وأن الإثارة ليست شطارةْ
وأنّ الشطارة في ربط رأسي بصمتي
وربط حصاني
على باب تلك السفارةْ
وتلك السفارةْ

فالمثل أصلا (لسانك حصانك)، والشاعر يقلّب في صفات حصانه _أي لسانه_ ويكرره مرتين بجملتين مختلفتين .

وقد يأخذ المثل ويركبه وفق ما تقتضيه حاجته ، أي: يدخل بينه وبين غيره وشائج مرتبطة شعريا ، غير موجودة في المثل أصلا ؛ لغرض ربطه بالمثل ، أو لغرض ربط المثل به ، فعندما يأخذ المثل القائل (الأعمى هو الكحال)، فإنه يوظف هذا المعنى لخدمة قضيته ، وهي النيل من الوالي ، في قصيدته (الأرمد والكحال)[٣]:

"هل ، إذا ، بئس ، كما
قد ، عسى ، لا ، إنّما
مِن ، إلى ، في ، ربما"
هكذا _سلمك الله _ قل الشعرَ
لتبقى سالما
هكذا لن تشهق الأرض
ولن تهوي السما
هكذا لن تصبح الأوراق أكفانا

---

(١) نحو انقاذ التاريخ الاسلامي، حسن بن فرحان المالكي،مؤسسة اليمامة الصحفية،١٤١٨: ٣٣٤ ، ودفاع عن الرسول ضد الفقهاء والمحدثين ، صالح الورداني،تريدنكو للطباعة،بيروت،ط١، ١٩٩٧: ٢٦٢.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة :٢٦.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٦_٣٧

ولا الحبرُ دما
هكذا وضّح معانيكَ
دواليكَ.. دواليكَ
لكي يعطيك واليك فما
*　　　　*
وطني أيها الأرمد
ترعاك السما
أصبح الوالي هو الكحالَ
فابشر بالعمى

وقد أخر المثل ؛ ليقدّم دعواه القائمة على رسم صورة مأساوية لحال الشعر عندما يفقد معناه ؛ فالحروف المفردة التي ذكرها لا تعطي معنى بنفسها _ كما هو معلوم_ لذلك عندما تكون هي الشعر تسقط كل قيم الجمال ، وتفقد المعاني معانيها.

ويبدو أن استرضاء الناقد أو الرقيب_ صاحب مقص الرقابة_ لا يسمح إلا بشعر من هذا النوع،وقد يضيع الوطن ؛ لأن الوالي أصبح كحال الوطن ، والوالي أعمى البصيرة ومتعام أيضا_ في نظر الشاعر_ فالوطن سيصير أعمى وليس له إلا السماء لترعاه من ذلك الوالي ، وتلك المقاييس القاسية.

وتأتي الأمثال _غالبا_ من حوادث ترافقها ، فتقال تلك الأمثال في تلك المناسبات لتبقى عبرة لمعتبر من تجارب غيره ، وتخترق الزمان وتمرّ عبر الأجيال لتصل إلى جيل بعد جيل وهي تحمل معانيها الموحية نفسها ، وكلما كانت المناسبة مُناسبةً كلما كان المثل أصدق وأقرب وأنسب ، والعرب _ لاسيما قريش_ تركت الكعبة عندما هجم عليها ابرهه الحبشي بفيلته وجيشه وقالت: (للبيت رب يحميه) [١] ، والبيت هو البيت العتيق الذي بناه إبراهيم وولده إسماعيل . ويسوق شاعرنا المثل في قصيدته (الذنب)[٢] لغرض التقريع واللوم واستنكار ذلك المثل الدال على التخلي وغيره من الصفات المذمومة الدالة على الهروب من المسؤولية ؛ لذلك يأتي المثل في القصيدة مسبوقا باستفهام بـ (لماذا) المفهومة من خلال العطف بـ (الواو):

يعوي الكلب
إن أوجعه الضرب
فلماذا لا يصحو الشعب
وعلى فمه يقعي كلب؟
*　　　　*
الذّل بساحتنا يسعى
فلماذا ترفضُ أن نحبو؟

---

(١) كشف الخفاء ، العجلوني،دار الكتب العلمية، بيروت،ط٣، ١٩٨٨: ١٣٩/٢ .
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٢_٤٣.

ولماذا ندخل " أبرهةً" في كعبتنا
ونُؤذّنُ : للكعبة ربُ؟
***   ***
نحن نفوسٌ
يأنف منها العارُ
ويخجل منها العيبُ
وتُباهي فيها الأمراضُ
ويمرضُ فيها الطّب
حقَّ علينا السيفُ
وحقّ الضربُ
لا ذنبَ لنا ..لا ذنب لنا
نحن الذنب!

ويظهر أن الخاصية الإيقاعية المتحققة من خلال الروي ، وتكراره في أشطر معينة لها اثر في انسجام المثل مع القصيدة ، فإذا زاد على ذلك اقتضاء المعنى لذلك المثل ، ومطابقته،كان ذلك مدعاة للتمثل به. وقد جانس الشاعر بين الحرف الأخير للمثل الشهير (قميص عثمان) ،و (هو قميصه المضرج بالدم الذي قتل فيه . ويضرب به المثل للشيء يكون سببا للتحرش ، وذلك أن عمرو بن العاص لمّا أحسّ من عسكر معاوية في صفين فتورا في المحاربة ، أشار عليه بان يبرز لهم قميص عثمان ، ففعل ذلك معاوية ، وحين وقعت أعين القوم على القميص ، ارتفعت ضجتهم بالبكاء والنحيب ، وثار حقدهم الكامن ، وعند ذلك قال عمرو:"حرّك لها حوارها تحنّ")[١] ، يقول في قصيدته (بين يدي القدس)[٢]:

يا قدس يا سيدتي .. معذرة
فليس لي يدانْ
وليس لي أسلحةٌ
وليس لي ميدانْ
كل الذي أملكه لسانْ
والنطق يا سيدتي أسعاره باهضةٌ
والموت بالمجانْ
***   ***
سيدتي أحرجتني
فالعمر سعرُ كلمةٍ واحدةٍ
وليس لي عمرانْ
أقول نصفَ كلمةٍ
ولعنة الله على وسوسة الشيطانْ:
جاءت إليك لجنةٌ

(١) موسوعة أمثال العرب : ٥٣٩/٤.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة :٤٣_٤٤.

تبيض لجنتينْ
تُفَقِسانِ بعد جولتين ِ عن ثمانْ
وبالرفاء والبنينَ
تكثر اللجانْ
ويسحقُ الصبرُ على أعصابهِ
ويرتدي قميصه عثمانْ

*　　　　*

سيدتي..
حيَّ على اللجانْ!

وقد يتمثل الشاعر من دون المحافظة على بنية كبيرة للمثل ، ولكنه لا يمحو أصله ، فيأتي بالمثل الشهير الذي يُضرب للإشارة إلى عدم الوفاء بالوعد فيقال (: مواعيد عرقوب)، وهو(رجل من العماليق أتاه رجل يسأله، فقال له عرقوب:إذا طلعت هذه النخلة فلك طلعها، فلما أطلعت أتاه للعدة،فقال :دعها حتى تصير زهوا، فلما زهت قال: دعها حتى تصير رطبا، فلما أرطبت قال : دعها تصير تمرا، فلما أتمرت عمد إليها عرقوب في الليل فجذّها ، ولم يعط أخاه شيئا ، فصار مثلا في الخبث.ويقال :"أخلف من عرقوب")[١] ، وقد تمثلت به العرب قديما ، إذ قال كعب بن زهير [٢]:

كانت مواعيد عرقوب لها مثلا　　　　وما مواعيدها إلا الأباطيل

يقول في قصيدته (المسرحية)[٣]:

مقاعد المسرح قد تنفعل
قد تتداعى ضجرا
قد يعتريها الملل
لكنها لا تنفعل
لأن لحما ودما من فوقها
لا يفعل

*　　*

عودوا إلى بيوتكم
فهؤلاء مثلكم
ما ألّفوا، ما اخرجوا،ما دققوا، ما غربلوا
وفي فصول النص لم يعدلوا
لكنهم ..
قد وضع الديكور والطلاء
ثم مثّلوا!!

---

(١) موسوعة أمثال العرب: ٤٩٦/٥.
(٢) ديوان كعب بن زهير، صنعه الإمام ابو سعيد الحسن بن الحسين العسكري ، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه د.حنا نصر الحِتّي ،ط١،دارالكتاب ، بيروت ،١٩٩٤ :٢٩.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة :٤٤_٤٥.

وهكذا ظل الستار يعملُ
يرفع كل ليلة عن موعد
.. وفوق"عرقوب" الصباح يسدل
وكلما غيّر في حواره الممثل
مات ..وجاء البدل
مهزلة مبكية..لا يحتويها الجدل
فالكل فيها بطل: وليس فيها بطل
***   ***
عوفيت يا جمهور يا مغفل
لا ينظف المسرح
إن لم ينظف الممثل

ويتناص في شعره مع المثل الشعبي فضلا عن المثل العربي القديم ، والأمثال لها أعمار ،فكلما طال عمر المثل وامتد به الزمن ، وكان معبرا عن صميم قضية إنسانية ، كان ذلك مدعاة لرسوخه ، على أن ذلك لا يعني انتفاء قيمة الأمثال الحديثة أو المولدة ؛ فالقديم قد كان حديثا يوما فدارت عليه عجلة الزمن ، فأضحى قديما، والحديث سيصبح قديما يوما ما ، وهكذا هي الأشياء تبتعد بتقادمها مع الزمن ولكنها تحافظ على نضارتها إذا كانت من صميم قضايا الإنسان.

ومن الأمثال الشعبية المصرية قولهم: (عمر الدم ما يبقى مَيّه) ، أي : إن الدم يبقى دما ولا يتحول إلى ماء أبدا، كناية عن صلة الرحم الواحدة التي لا تنفرط مهما اشتدت النزاعات بين من ينتمي إليها. لكن الشاعر يثور ضد هذا المثل ، فينقلب على معناه في الأشطر الآتية ؛ ليبرهن أن الدم عند بعضهم قد صار مياها وعصيرا ، يقول [(١)]:

طالعت في صحيفة الرحيلْ
قافلة تائهة
دليلها يستر قبح فعله
بصبرها الجميلْ
رايتها تغرق في دمائها
والدمع والعويلْ
لكنها
رغم الضياع والردى
.....
وقيل إن الدم لا يصبح ماء،
هُزلتْ
فالدم قد أصبح ماء نيلْ
والدم قد أصبح ماءَ زمزمٍ
وكاسَ زنجبيلْ

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٨١_٨٢.

في صحة الأموات من أحيائنا
يشربه القاتلُ ما بينَ يدي
ممثّلِ القتيلْ

إذ نفى الشاعر حقيقة المثل الراسخة ، ولكن عند منْ يريد التنكيل بهم لا بصورة عامة ، وهوالأمر نفسه الذي يفعله مع مثل شعبي عراقي مفاده أنّ (الماء لا يروب ، والزاني لا يتوب) ، ومعنى (يروب) في اللهجة العراقية الدارجة (يتخثر) ويتحول إلى لبن خاثر بعد أن كان حليبا والخثرة من خواص الحليب المغلي ، ولا تنطبق على الماء ؛ لذلك يقول المثل إنه (لا يروب).

وقد حشد الشاعر في هذا النص مجموعة من دلائل الاستحالة واليأس من تحقق أمان خاصة ؛ ليعمق الشعور بالمحال واليأس من صلاح حال العرب، فجاء بالمثل من بيئات محلية مختلفة كالمصري والعراقي ومفاهيم يستشهد بها على ذلك كالشطر الثالث والرابع وما بعدهما، إذ يقول في قصيدته (ربّما)[١]:

ربّما الزاني يتوبْ
ربّما الماء يروبْ
ربّما يحمل زيت في الثقوبْ
ربّما شمس الضحى
تشرق من صوب الغروبْ
ربّما يبرأ إبليس من الذنبِ
فيعفو عنه غفار الذنوبْ
إنما لا يبرأ الحكام
في كل بلاد العرب
من ذنب الشعوبْ

وقد اتخذ أسلوب البناء المكون من الأداة (ربّما) ،يليها الاسم المراد التعبير عن احتمالية وقوعه يليه الفعل المضارع المحتمل وقوعه وكما يلي:

الأداة	الاسم	الفعل
ربّما	الزاني	يتوب
=	الماء	يروب
=	شمس الضحى	تشرق ...

وأسلوب البناء المكون من الأداة(ربما) يليها الفعل فالفاعل أو نائبه وكما يأتي:

الأداة	الفعل	الفاعل أو نائبه

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٨٦_٨٧.

زيت ...	يحمل	ربّما
إبليس ...	يبرأ	ربّما

وفي مقابل تلك الاحتمالية المتحققة بـ(ربّما) ، يعود الشاعر ليقدم بيت قصيده الأهم الذي ساق القصيدة من اجله ، ويعبر عنه بـ (إنّما) التي تفيد القصر ويتبعها بنفي بـ (لا) لتقويتها في قوله : (إنّما لا يبرأ الحكام في كل بلاد العرب من ذنب الشعوب).

ويتناص مع مثل شعبي آخر وهو (كاعد على الحديدة) بالكاف الفارسية في اللهجة العراقية الدارجة ، أي: قاعد ،وهو كناية عن الفقر المدقع والعوز الكبير ، فيقولون في العراق بلهجة عامية :(فلان فقير كاعد على الحديدة) . فيستعمل تلك الكناية للسخرية من الحاكم في قصيدته (مكسب شعبي) [(١)]:

آبارُنا الشهيدةْ
تنزف نارا ودماً
للأمم البعيدةْ
ونحن في جوارها
نُطعمُ جوعَ نارِها
لكننا نجوعْ!
ونحمل البرد على جلودنا
ونحمل الضلوعْ
ونستضيء في الدجى
بالبدر والشموعْ
كي نقرأ القرآن
والجريدة الوحيدةْ
حملتُ شكوى الشعب لصاحب العقيدةْ
وصاحب الجلالة الأكيدةْ
قلتُ له :
شعبك يا سيدناَ
شعبك يا سيدنا
صار (على الحديدةْ)
تهرأت من تحته الحديدةْ
شعبك يا سيدنا
قد أكل الحديدةْ
وقبل أن أفرغ
من تلاوة القصيدة
رأيته يغرق في أحزانه
ويذرف الدموع

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٩٠_٩١.

وبعد يوم
صدر القرار في الجريدةْ
أن تصرف الحكومة الرشيدةْ
لكل رب أسرة حديدة جديدةْ

ويلاحظ أن القصيدة قد اتخذت الطابع الحكائي القصصي على طريقة (الراوي العليم) الذي يروي القصة من الخارج ، ويضع نفسه بطلا لها في هذه القصيدة ، وقد طاب له التنويع في الجمل بين الاسمية والفعلية ، فمن الاسمية قوله : (آبارنا الشهيدة ، ونحن في جوارها ، وشعبك يا سيدنا...)،ثلاث مرات؛ دلالة على اهتمامه بالمكرر الذي قامت من أجله القصيدة كلها.

أما الجمل الفعلية فإن لها الغلبة _ هنا_ وهي في قوله:(تنزف نارا، و نطعم جوع...، ونحمل البرد...، و نحمل الضلوع ، ونستضيء في الدجى ، ونقرأ القرآن، و حملت شكوى...، وقلت له ،الخ...)، ما يدل على تحولات موضوعات القصيدة وحركتها ؛ فالاسم أكثر دلالة على الاستقرار والثبات ، ويحتاج معنى القصيدة ومغزاها للحركة ؛ فالشعب الذي يجلس على الحديدة يحتاج حركة للتغيير ، لا ثباتا . وفي القصيدة أيضا كناية كبيرة على مستوى النص كله عن القرارات غير الصحيحة في معالجة الأمور التي يعانيها الشعب .

وقد ابتدأت القصيدة وانتهت بالروي نفسه ، وقد تخللت بينه مجموعات متفرقة على مساحة ضيقة بروي يختلف عن روي البدء والقفل ، ويأتلف مع روي قريب منه مثل:(ونحن في جوارها ، نطعم جوع نارها)، و(لكننا نجوع ، ...ونحمل الضلوع) ، كما أنَّ الروي الأساسي الذي قامت عليه القصيدة (مطلعا وقفلا) هو روي المثل نفسه.

ويتمثل الشاعر أحيانا ، ولكنه يتصرف في المثل ، ويحوّر ، ويقيم معنى مقام المعنى الأصلي ، ويحافظ على نصفه الآخر في المثل القائل:(للباطل جولة وللحق دولة)[1]،فيغيرها إلى (دولة) ، ويحذف جولات الحق وأصحاب الحق المعبر عنهم بـ (نا) المتكلمين ، ويضع مكانها أشياء تلهينا عن أخذ ذلك المحذوف في قصيدته (أنشودة)[2]:

شعبُنا يومَ الكفاحْ	أ
رأسُهُ .. يتبعُ قولَهْ	ب
لا تقل : هاتِ السلاحْ	أ
إنّ للباطلِ دولةْ	ب
ولنا خِصْرٌ ، ومزمارٌ ، وطبلةْ	ب
ولنا أنظمةٌ	

(١)فقه الرضا ، علي بن بابويه ، تح مؤسسة ال البيت عليهم السلام لاحياء التراث ، قم ،ط١، ١٤٠٦هـ :٩، و تاريخ دمشق:١٢٧/١٢ ،ووفيات الاعيان وانباء ابناء الزمان،ابن خلكان،تح احسان عباس،دار الثقافة ، لبنان:٣٣/٢.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٩٨_٩٩.

لولا العدا
ما بقيتْ في الحكمِ ليلةْ ب

وتبين الرموز التي وضعناه مقابل الأشطر الشعرية التغيرَ والتشابهَ في الروي على مستوى القصيدة.وقد يقدّم ويؤخر في المثل ويضمنه في شعره مراعيا الروي الذي تسير عليه الأشطر القريبة من المثل ، فيقلب الأمكنة ليبحث عن كلمة تناسب الروي ليس إلا ؛ لأن المثل (شر البلية ما يضحك) [١] ، لا يختلف عن قوله :(إنني أضحك من شر البلية) في قصيدته (القضية)[٢]:

زعموا أن لنا
أرضا ، وعرضا ، وحميّةْ
وسيوفا لا تباريها المنيّةْ
زعموا ..
فالأرض زالتْ
ودماء العرض سالتْ
وولاة الأمر لا أمر لهم
خارج نص المسرحيةْ
. . . .
ويقولون ليَ : اضحكْ
حسنا
ها إنني أضحك من شر البليّةْ

ولكن مثله لم يندمج كليا مع القصيدة ولم تتباعد بنيته الصغيرة ، وبقيت متماسكة ومتقاربة ؛ مما حداها إلى البقاء وكأنها مستقلة ، تطابق القصيدة رويا ومعنى .وعند تناصه مع المثل الشعبي القائل : (بين العاقل والمجنون شعرة ما تنكطع)،أي: لاتنقطع ، يبقي على المثل ، ولكنه يحذف ما سواه اعتمادا على الأشطر المتجاورة التي توحي بالمعنى المراد ، واحتراما للمتلقي الذي يعامله بوصفه متلقيا ذكيا، يقول [٣]:

حتى متى نلف حول قبرنا؟
حتى متى ندور؟
لا بدّ أن تنقطع الشعرةْ
وتكسر الجرّةُ بالجرّةْ
ويكشف المستورْ:
عاش إباء جوعنا
في المسرح المهجورْ

---

(١) الانتصار، العاملي، دار السيرة ، بيروت،ط١، ١٤٢٢ هـ :٥٤/٦
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٩٨.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة :٩٩_١٠١.

ويسقط الممثل المشهورْ

ويسقط الجمهورْ

وبذلك خالف المثل الذي يُبقي عليها غير مقطوعة ، وآمن بلابدية قطعها ؛ لتنتهي التساؤلات التي بدأها بتكرار (حتى متى) مرتين ، وقد عادلها بتكرار (يسقط)، وقد آمن أيضا بالزمن الحاضر فكرر المضارع (تنقطع ، و تكسر ، ويكشف) .

ويتناص مع المثل الشعبي العراقي الذي يقول : (إذا حاجتك عد جلب سمّيه حجي جليب) [١] ، دلالة على تدليله وتعظيم شأنه ؛ لغرض قضاء حاجتك عنده ، ويحوّر في المثل قليلا ؛ لان المثل في الأصل بـ(الجاء) الفارسية المقابلة للحرفين(ch) في الإنجليزية في كلمة (search) مثلا ، ويظهر تحريفه أيضا في تغيير لفظة (جليب) إلى (يا سيدي)؛ انسجاما مع (بلدي، و خلدي، و يدي)، يقول [٢]:

بلدي ..يا بلدي
شئتُ أن أكتشف ما في خَلَدي
شئتُ أن أكتب أكثرْ
شئتُ . . لكن
قطع الوالي يدي
وأنا أعرف ذنبي
أنني
حاجتي صارت لدى كلبٍ
وما قلت له : يا سيدي!

وقد جاء المثل لغرض إبداء العلة ، ومن مجيئه كذلك أيضا قوله متمثلا بالمثل الشعبي العراقي القائل : (ذاك الطربوش من ذاك العكال)،أي:العقال ، قوله [٣] :

إنني لا أعلم الغيب
ولكن . . صدقوني :
ذلك الطربوش
. . من ذاك العقال

وهو تمثل يسير ولا يرقى بالنص أصلا، على عكس الأمر الذي ينتهجه عندما تتخلخل الرؤى والموازين المعقولة لديه ؛ فيتغير كل شيء عنده ، ويتبادل طرفا المثل دوريهما في المثل القائل [٤]: (القافلة تسير والكلاب تنبح) ، في قوله [٥] :

---

١ مجمع الأمثال العامية البغدادية وقصصها:

٢ الأعمال الشعرية الكاملة:١٠٢_١٠٣.

٣ الأعمال الشعرية الكاملة:١١٠_١١

٤ أورد الأبشيهي(٥٨٠هـ) المثل بالصيغة الآتية:لا يضير السحاب نباح الكلاب ، ينظر المستطرف في كل فن مستظرف ، منشورات دار ومكتبة الحياة،بيروت،١٩٩٢: ١/٤٦.

٥ الأعمال الشعرية الكاملة: ١١٩_١٢٠

أيها اللص الصغير
ارم بعض شكواك إلى بئس المصيرْ
واستعر بعض سعير الجوعِ
واقذفهُ بآبار السعيرْ
واجعل النار تدوّي
واجعل التيجان تهوي
واجعل العرش يطيرْ
هكذا العدل يصيرْ
في بلاد تنبح القافلة اليوم بها
من شدة الإملاق والكلب يسيرْ!

فالعدل _ على وفق هذه الموازين_ أن تتغير موازين العدل ؛ فيتغير معها كل شيء حتى المثل الذي انقلب في القصيدة من :

القافلة — تسير

الكلاب — تنبح

في المثل: تنبح — القافلة

الكلب — يسير

وقد ينطلق الشاعر من المثل فيكون هو المدخل والمحرك والباعث الذي يدفعه للبناء عليه ؛ لأن الطاقة المختزنة في المثل ، والشحنة الكبيرة المشحون بها ربما تكون هي القاعدة النسب_أحيانا_ للانطلاق ، وذلك ما فعله في المثل القائل[١]:(بلغ السيل الزبى)، الذي استهل به مقطعهٍ ، يقول :[٢]

بلغ السيل الزبى
ها نحن والموتى سواءْ
فاحذروا يا خلفاءْ
لا يخاف الميّتُ الموتَ
ولا يخشى البلايا
قد زرعتم جمرات اليأس فينا
فاحصدوا نار الفناءْ
وعلينا . . وعليكم
فإذا ما أصبح العيش
قريبا للمنايا
فسيغدو الشعب لغما
وستغدون شظايا!

(١) موسوعة أمثال العرب:٤/٤٩٩.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٢٥_١٢٧.

وقد أسس المقطع على المثل ؛ لكون المثل تعليلا له ،ويكون هو المنطلق الذي يعضد الدعوى،وهو الأمر نفسه الذي يتبعه في المثل القائل [١]:(لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد)، في قوله [٢]:

لا تؤجل عمل اليوم إلى الغدْ
ربما قبل حلول الليل
تبعدْ !

فيجعلها مقطعا مستقلا في قصيدته ؛ لريبته في أن الأمر الخطر سيأتي أي لحظة ، ولا راد له؛ لذلك يجب اغتنام الفرصة .

ويحذف أكثر من نصف المثل اعتمادا منه على شيوعه وذيوعه وحفظه من قبل الناس، ففي المثل:(النعامة تدفن رأسها بالتراب حتى ما يشوفها الصياد)،أي : لايراها، يحذف كل شيء ويبقي (النعامة) التي يسخر من عيشها بقوله[٣]:

. . . .

فتب من جنحة العيْش كإنسان
وعش مثل النعامةْ
أنت في الحالين مقتولٌ
فمتْ من شدة القهر
لتحظى بالسلامةْ

ويندر عنده أن يخرج المثل من دائرته المَثَلية، ويعامله بوصفه نصا كباقي النصوص الأخرى ، ففي المثل [٤] : (خير الكلام ما قلّ وجلّ ودل ولم يمل...)،يرى أن هذا نصا يتناص معه في معرض حديثه عن توصيف ذلك الشيء المبهم الذي وسم به قصيدته الموسومة بـ (الشيء)[٥] ، بقوله:

. . . .

قيل : ما قلَّ وذلْ
قيل : جنيٌّ مصاب بالحولْ
قيل :بل بعرة شاة داسها خفُّ جملْ

وقد تحطمت بنية المثل وصار هامشيا يؤدي دورا ثانويا مرتكزا على بنية فقط . وقد يأتي تعليلا لدعوى يدعيها الشاعر ، ومبالغة في معنى يصوغه ، كما في تناصه مع المثل الشعبي:(يشوف التفله درهم) في قوله[٦] :

ممَ نخشى ؟
أبصرُ الحكام أعشى

---

(١) موسوعة أمثال العرب:٣٩/٥.
(٢)الأعمال الشعرية الكاملة :١٤٣_١٤٦.
(٣) المصدر السابق :١٥٧_١٥٨
(٤) المستطرف :٩٥/١.
(٥) الأعمال الشعرية الكاملة:١٧٤_١٧٦.
(٦) المصدر السابق:٢٥٢_٢٥٣.

أكثر الحكام زهدا

يحسب البصقة قرشا.وقد يخرج بالمثل عن مؤداه المباشر إلى المعنى المجازي ، ففي المثل الشعبي المصري : (المعندوش ظهر ينضرب على بطنه) ، أي:إن غير المسنود من قبل ألأقوياء سيضرب على بطنه ؛ لعدم وجود حماية له، وقد استعمل (الظهر) دلالة على السند على الجدار المجازي لا الحقيقي، يقول [١]:

إعلامنا :إعدامنا
يركلنا
يشتمنا
يبصق في وجوهنا
وما بأيدينا سوى أن نشكر الإحسان
أليس شيئا رائعا
أن يصفع المرء على قفاه بالألوان

وإذا كان لكل مثل حكاية نشأ منها أو فيها ، فإنَّ شاعرنا قد يرد المثل إلى أصله بإيجاد الحكاية لكنها ليست الأصلية ، بل هي حكاية قصيدته ، كما في المثل الشعبي الذي يورده الشاعر الشعبي العراقي بقوله: (باع الكذا واشترى)،فيتناص معه بقوله[٢]:

حلبَ البقال ضرع البقرةْ
ملأ السطل . . وأعطاها الثمن
قبّلتْ ما في يديها شاكرةْ
لم تكن قد أكلت منذ زمنْ
قصدت دكانهُ
مدّت يديها بالذي كان لديها
واشترت كوب لبنْ

وقد يقف موقفا مناوئا للمثل ، ويرى أن العكس هو الصواب ؛ لأنه يضعه في سياق معنوي تنطبق عليه العكسية ، كما في المثل القائل [٣]:(الحركة بركةْ والتواني هلكةْ)،في قوله[٤]:

يخرج الصياد للرزق
فيلقي في المياه الشبكةْ
وتخرج الأسماك للرزق
فتلفى في الشباك التهلكةْ
يأكل الصياد منها سمكةْ
تخنق الصياد منها حسكةْ
هي مأساة ولكن مضحكةْ:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٥٣_٢٥٦
(٢) المصدر السابق:٢٨١.
(٣) المستطرف في كل فن مستظرف:١٢٧/١.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٠٨.

مهلِكٌ يهلِكُ .. والجاني هلاكُ الهالكةْ
***   ***
يا كلاب الصيد
منْ قال بأن البركةْ
دائما في الحركةْ؟!
احذري
ثم احذري
أقدارنا مشتركةْ
ربما تأتي على حسرة مملوكٍ..
ولا ترحل إلا بانحسار الملكةْ

فلم تعد الحركة بركة كما يقال ، ولكنها تحولت إلى مهلكة ؛ لذلك يسوقها لموعظة وتحذير الصيادين الذين يصطادون الشعوب ؛لأنهم ربما غصوا بها.

ولا يسير الشاعر في تناصه مع المثل بمستوى واحد ؛ فربما هبط إلى أقل مستويات التعبير كما في قصيدته (المتكتم)[١]:التي يتمثل فيها بالمثل القائل:(ما خفي كان أعظم) ، بطريقة تدور مدار الكلام العادي:

في يوم مذا
جارُك سلّم
فصرختَ به :أي سلامٍ
وكلانا ، يا هذا ، نعشٌ
يتنقّل في بلد مأتمْ؟
هل تحسب أنّا لانعلمْ؟!
هذي أمثلة ..والخافي أعظم

وقد تكررت هذه الرتابة في قصيدته(الغزاة)[٢]، التي تمثل فيها بالمثل القائل:(حباية حباية.. تصير كبّاية) [٣]، بقوله:

الأصوليون قوم لا يحبون المحبةْ
ملأوا الأوطان بالإرهاب
حتى امتلأ الإرهاب رهبةْ
. . . .
يستفزون الحكومات
وان فزت عليهم
جعلوا الحبة قبّةْ

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٢١.
(٢) المصدر السابق:٣٢٦_٣٢٨.
(٣) مجمع الأمثال العامية البغدادية وقصصها:٦٧.

وكلما انبثق من تركيب عضوي يحتاجه داخل النص كان منسجما مع بنيته الجديدة، وبيئته الحاضرة ، وكان مناسبا أكثر ، وكان معناه أوقع، كما في المثل الشعبي : (ناس تبكي على الحسين وناس تبجي على الثريد) ،أي : تبكي، الذي يقف فارقا بين الحب الحقيقي ، والحب القائم على طمع ، يقول [١]:

أي مجدٍ يا بليدْ؟!
كلمة يبتاعك الداني بها دوما
ويشريك البعيدْ
علكةٌ يبصقها الطاغي المُوَلّي
ويوالي مضغها الطاغي الجديدْ
دمعةٌ . . يسفحها هذا وهذا
ليس حبا في حسين
بل بأطباق الثريدْ
وهنا بيت القصيدْ

فقد جعل روي المثل رويا لقصيدته ، وكان منتبها منذ البداية إلى انه سيحتاج ذلك ليضع مثله في مكانه المناسب.ويضمّن مثلا شعبيا آخرا في القصيدة نفسها ،مفاده: (تيتي تيتي مثل ما رحتي جيتي) [٢]، وهو مثل عراقي يضرب للرجل يحاول قضاء امر فلا يوفق ويعود بلا نتيجة بلا نتيجة ، يقول :

أيها الشعب المجيد
ينتهي عهد مبادٌ
يبتدي عهد مبيدْ
ونظام الحكم يستبدل نعليهِ
فلا يحكم حزب واحد
لكنّما .. حزب وحيدْ
ولكم أيام شهد
ولنا (يوم الشهيد)
تيتي تيتي
مثلما رحتِ..
ومنكم نستفيدْ

وقد حذف كلمة (جيتي) التي تعطي معنى (جئتِ) ، ووضع نقطتين مكانها ، مع العلم أن السياق يستدعيها ؛ لأنها تنسجم مع رويها أو سجعتها الأصلية في المثل (تِ) ، ولكنه لم يرد أن يبتعد كثيرا عن رويه الأصل في القصيدة وهو (الدال الساكنة) ، ويعتمد كذلك على شيوع المثل واحترام

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٢٨_٣٣١.
(٢) .مجمع الأمثال العامية البغدادية وقصصها: ٥٦.

المتلقي.ويظهر أن القصيدة في هذا المقطع عبارة عن البيان الأول الذي يقرأ عند سقوط حكومة وقيام أخرى مكانها.

وربما يضع جزءا من المثل عنوانا لقصيدته، لكنه لم يعد إليه في القصيدة ، وبقيت القصيدة غير خالية من ترابط بينها أيضا وبين عنوانها الذي جاء ملخصا لها ، ففي المثل: (الماء بغربيل) ، الذي تمثل به كعب بن زهير بقوله(١):

وما تمسك بالوصل الذي زعمت إلا كما يمسك الماء الغرابيل

فيجعله الشاعر عنوانا لقصيدته (الماء في الغربال)(٢).

ويمتاز أحمد مطر بقدرة على تقديم معادل كنائي ، وإن كان مصدره مثلا شعبيا،مفاده:(الحلال ما يضيع)، فيقوم بتقديم قصيدة تغطي هذا المعنى بدل الكناية البسيطة القصيرة التي كان يقدمها العرب مثل :كثير الرماد للكريم وطويل النجاد للشجاع ، في قوله(٣) :

رئيسنا كان صغيرا ، وانفقدْ
فانتاب أمه الكمدْ
وانطلقت ذاهلةً
تبحث في كل البلدْ
قيل لها : لا تجزعي
إن كان مفقودك هذا طاهراً
وابن حلال .. فسيلقاه أحدْ
صاحت : إذنْ .. ضاع الولدْ

وكنايته جميلة ولكنها ليست عصية على الفهم ؛ لأن مراده أن الحاكم ابن حرام وان أمه اعرف الناس بأصله.وفي القصيدة هضم للمثل وعدم تضمين مباشر ، بل التمثل بالمعنى والصياغة على المنوال.

ويقف الشاعر موقفا مناوئا للمثل ؛ لأن تدخله في صياغته يشير إلى استهزائه به ، كما أن تحريفات المثال عنده ما هي إلا دلالات على مواقف يقفها بفهمه الخاص لأسباب شتى، ففي المثل : (لا تلعن الظلام أشعل شمعة)، يقول(٤):

أيها الناس إذا كنتم كراما
فعليكم حقُّ إكرام الكرامْ
بدلا من أن تضيئوا شمعةً
حيوا الظلامْ

---

(١) ديوان كعب بن زهير:٢٩.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٦٧_٣٦٩.
(٣) المصدر السابق:٣٧٢.
(٤) السابق: ٣٧٥_٣٧٦.

ومن فهمه الخاص ورؤيته ما فعله بالمثل القائل: (حشر مع الناس عيد)، في قوله[1]:

دقّ بابي كائن يحمل أغلال العبيدْ
بَشِعٌ
في فمه عَدوى
وفي كفيه نعيٌ
وبعينيه وعيدْ
رأسه ما بين رجليهِ
ورجلاه دماءٌ
وذراعاه صديدْ
قال : عندي لك بُشرى
قلتُ: خيرا؟!
قال : سجّلْ..
حزنُكَ الماضي سيغدو محضَ ذكرى
إن تكن تسكن بالأجرِ
فلن تدفع بعد اليوم أَجرا
سوف يعطونك بيتا
فيه قضبان حديدْ
لم يعُد محتملا قتلُك غدرا
إنه أمر أكيدْ
قوة الإيمان فيكم ستزيدْ
سوف تنجون من النار
فلا يدخل في النار شهيدْ
ابتهجْ..
حشر مع الخرفان عيدْ
قلتُ : ما هذا الكلامْ؟!
إنّ أعوام الأسى ولّتْ ، وهذا خير عامْ
إنه عام السلامْ
عفطَ الكائن في لحيتهِ . .
قال : بليدْ
قلتُ: منْ أنت ؟!
وماذا يا ترى مني تريدْ؟!
قال : لاشيء بتاتا ..
إنني العام الجديدْ

وقد قدَّم البديل الذي رآه مناسبا بدل (الناس) من خلال استبدالهم بـ (الخرفان) ؛ لأنهم سيصبحون أضاحي العيد بدل الخرفان ، وهي رؤية استباقية وربما تكون تشاؤمية أيضا.وفي

---

(١) السابق: ٣٩٦_٣٩٧.

قصيدته (تواصل)[١]، يأخذ المثل الشعبي العراقي القائل: (كلام الأخرس يفتهمه الأطرش) [٢]، الذي يضرب في عدم وجود ترابط بين السائل والمجيب.ويحاول الاستهزاء بالقمم من خلال الحكاية البسيطة التي تحوم حول المثل بقوله:

مرَّ (شعواط) الأصمْ
بالفتى (ساهي) الأصمْ
قال ساهي: كيف أحوالك ..عمْ؟
قال شعواط:إلى سوق الغنمْ
قال ساهي: رضة في الركبة اليمنى
وكسر عرضي في القدم
قال شعواط: نعم
اقبل الشغلَ
فلا عيب بتحميل الفحمْ
قال ساهي:نشكر الله لقد زال الألم
قال شعواط : بودّي ..إنما شغلي أهمْ
لمَ لا تأتي معي أنت إلى سوق الغنمْ؟
قال ساهي : في أمان الله .. عمّي
إنني ماض إلى سوق الغنمْ

* *

الحوارات لدينا
هكذا تبدأ دوما .. وبهذا تختتم
اسمها الأصلي : شعواط وساهي)
واسمها المعروف رسميا :(قممْ)

وقد تأتي مجموعة من الأمثال غير ذات جدوى في القصائد ، بحيث لو رفعناه لما اختلت معانيها ولما ضعفت ، كما في قوله[٣]: **واصل الصوم ولا تفطر بجيفةْ**

الذي أخذه من المثل الشعبي العراقي : (صام وأفطر بجيفة)، وقوله [٤]:

خذْ ..وطالب
لا يضيع الحقُّ
مادام وراء الحقّ طالب

وإن كان فيه معنى الاستهزاء ، لكنه ليس بذي قيمة كبيرة ، والمثل فيه:(ما ضاع حقٌّ وراءه مطالب) ، وكذلك في قوله [٥]: **أليس الحديد يفلُّ الحديد**

والمثل فيه [١]: (لايفل الحديد إلا الحديد)، وقال:

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٤١٠.
(٢).مجمع الأمثال العامية البغدادية وقصصها:١٦٥.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة :٤١٨_٤١٩.
(٤) المصدر السابق:٤٢٤_٤٢٥.
(٥) السابق:٤٥٥

قومنا بعضهم يقتل بعضا لايفلّ الحديد إلا الحديد)

الفصل الرابع :

أنواع التناص :

١ـ التناص الخارجي: وقد مر بنا في الفصول السابقة.

٢- المبحث الأول :التناص الداخلي

٣-المبحث الثالث : الموسيقى

---

(١) مجمع الأمثال: ٢/٢٣٠.

المبحث الأول: التناص الخارجي : وقد مر بنا في الفصول السابقة.

المبحث الثاني: التناص الذاتي الداخلي

مثلما تقع روافد التناص خارج إبداع الشاعر ، فقد تقع داخله ؛ لأن الشاعر قد يتناص مع شعره ، فشعره يشكل رافدا أكيدا له ؛ لأنه يحفظه أولا على الأغلب ؛ ولأنه قريب إلى نفسه بدلالة الكتابة عنه مسبقا.

ويلاحظ أن تناصات الشاعر الداخلية غير متأتية من قضية تكرارها المسبق ؛ ولكن لأنها تسيطر على شعور الشاعر بحيث لا يكتفي بالتناص مع القضية مرة واحدة ؛ لأن القراءة الاستعراضية لتناصه تشير إلى تأثره بمعان معينة لم يستطع أن ينسلخ منها في كتاباته اللاحقة (فنصوصه يفسر بعضها بعضا ، وتضمن الانسجام فيما بينها ، أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غير رأيه)[1] وتنقسم تناصاته الداخلية إلى:

١. التناص الداخلي بمعنى قرآني:

نستطيع القول : إن المعاني الراكزة في الذهن تنقسم على نوعين ، الأول :معان محببة إلى النفس يكررها الإنسان مع نفسه ويعيد الشاعر صياغتها لتعبيره عن تلك الألفة ، والآخر :معان مضادة يقف ضد مفاهيمها ، ولا يستسيغ وجودها ربما في زمن معين أو في مكان معين ، ولكنه لا ينفي وجودها ، وينفي وينتقد تطبيقها الانتقائي ، فقد سيطر معنى الآية الكريمة :(السارق والسارقة فاقطعوا أيديهما جزاء بما كسبا..) [2]، على ذهن الشاعر ؛ لأنه يرى أن تلك الآيات الكريمات المبثوثات في القرآن قد تركت جميعها ، وعُوِّلَ على تطبيق هذه الآية ؛ لذلك يقف موقفا مضادا لها ، وتتكرر في شعره خمس مرات بصيغ ومواقف مختلفة ، وعدد مرات الورود هذا يدل دلالة واضحة على مدى التصاق المعنى بروح الشاعر ، فجعلها مثلبة للحكام ، يقول[3]:

الأعادي
يتسلون بتطويع السكاكين
وتطبيع الميادين
وتقطيع بلادي

---

(١)تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)،د.محمد مفتاح،ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،١٩٩٢: ١٢٥.ويذهب سعيد يقطين الى ان التناص الذاتي هو تداخل نصوص الشاعر مع بعضها و الداخلي هو تداخل مع نصوص كتاب عصره ، والخارجي مع نصوص عصور بعيدة عنه.ينظرانفتاح النص الروائي:١٠٠.

(٢) سورة المائدة:الآية ٣٨.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة: ٥٠_٥١.

وسلاطين بلادي
يتسلون بتضييع الملايين
وتجويع المساكين
وتقطيع الأيادي

والقصيدة في هذا المقطع عبارة عن معادلة متقابلة على مستوى المعنى والنغم ، فقد قسمها قسمين : قسم للأعادي، وقسم لسلاطين بلاده، وقابل الأعمال بينهما ،وحافظ على الروي في المقابلات الثلاثة وكما يلي:

الأعادي		تطويع السكاكين
		تطبيع الميادين
		تقطيع بلادي
سلاطين بلادي	يتسلون بـ	تضييع الملايين
		تجويع المساكين
		تقطيع الأيادي

وكذلك:

الأعادي	سكاكين	بلادي
	ميادين	
سلاطين بلادي	الملايين	
	المساكين	الأيادي

ويعيد المعنى نفسه في قوله [١]:

وولاة الأمر لا أمر لهم
خارج نص المسرحية
كلهم راع ومسؤول

ويتحرك المعنى عنده ليكون هو الضحية ، وتبقى العقوبة نفسها ، يقول [٢]:

عن التفريط في حق الرعيةْ
وعن الإرهاب والكبت
وتقطيع أيادي الناس
من أجل القضيةْ
بلدي .. يا بلدي
شئت أن أكشف ما في خَلَدي
شئت أن أكتب أكثر

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٩٨_ ٩٩.
(٢) المصدر السابق:١٠٢_١٠٣.

شئتُ .. لكن
قطع الوالي يدي

ويبقى المنفذ هو الوالي في كل الأحوال وتتغير الضحية وتدخل في طريقة القص الحكائي، يقول [(١)]:

لي صديق بتر الوالي ذراعهْ
عندما امتدت إلى مائدة الشبعان أيام المجاعةْ
فمضى يشكو إلى الناس
ولكنْ
أعلن المذياع فورا
أن شكواه إشاعةْ
فازدراه الناس ، وانفضوا
ولم يحتملوا حتى سماعهْ
وصديقي مثلهم ..كذّب شكواه
وأبدى بالبيانات اقتناعهْ

* *

لُعِنَ الشعب الذي
ينفي وجود الله
إن لم تثبت الله بيانات الإذاعة

وتجدر الإشارة إلى أن عدم توافقه لا يعد اعتراضا على حكم شرعي ؛ لأنه يرى أن ذلك النص القرآني مستغل من طبقة من الحاكمين والسلاطين وهم السرّاق بنظره ، يقول [(٢)]:

. . . .

ما الذي خلّفه الحكام عندي
غير حقدي؟
ولي الجوع الذي يمل مني رمقهْ
ولي السيف
به يقطع السارق كفي بدعوى السرقةْ

٢.التناص الداخلي بمعنى حديث شريف:

تناص الشاعر احمد مطر مع الحديث الشريف :(كل مولود يولد ...) كما تقدم[(٣)]، وتناص معه ثانية في قصيدته (ما قبل البداية)[(٤)] ،التي حوّل مضمون النص فيها من معنى الحديث الذي يشير الى دور الأبوين في ديانة المولود وقوميته ، يقول:

كنت في (الرَحِمِ) حزينا
دون أن أعرف للأحزان أدنى سبب
لم أكن اعرف جنسية أمي

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:١٨٤.
(٢) المصدر السابق:٢٦٠_٢٦٥.
(٣) ينظر ص ٢٠٠من هذه الدراسة
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٧٤.

لم أكن أعرف ما دين أبي
لم أكن أعرف أني عربي
آه ..لو كنت على علم بأمري
كنت قطعت بنفسي (حَبْلَ سري)
كنت نفّست بنفسي وبأمي غضبي
خوفَ أن تمخُضَ بي
خوف ان تقذف بي في الوطن المغترب
خوف أن تحبل من بعدي بغيري
ثم يغدو _ دون ذنبِ_
عربيا .. في بلاد العربِ

٣. التناص الداخلي بمعنى شعري:

تعد تناصات الشاعر الداخلية بمعنى شعري أكثر تناصاته الداخلية، فقد تكرر معانيها ، وتظل مسيطرة عليه لا تنفك عنه في قصيدة واحدة ، فحينما يستلهم قول الشاعر [١]:

قوم إذا ضرب الحذاء برأسهم قال الحذاء بأي ذنب أضرب

فيبدأ بتوظيف ذلك المعنى ، ويجتره بعد أن اختزن في لا شعوره ، يقول [٢]:

حين وقفت بباب الشعر
فتّش أحلامي الحراس
أمروني أن أخلع رأسي
وأريق بقايا الإحساس
ثم دعوني أن أكتب شعرا للناس
فخلعت نعالي في الباب
وقلتُ:
خلعت الأخطر يا حرّاسْ
هذا النعل يدوس
ولكن ..
هذا الرأس يداسْ

ويقول [٣]:

آه لو يدرك حكام بلادي العقلاءْ
آه لو هم يدركون
أنهم لو لا جنوني.. عاطلون
لرموا تيجانهم تحت الحذاءْ
وأتوا من تهمتي يعتذرونْ

---

(١) ديوان أبو الطيب المتنبي : ٥٠
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٩.
(٣) المصدر السابق:٩٧_٩٨.

بل إنه ليذهب إلى أكثر من مذهب صاحب البيت المتناص معه ، ويبالغ في هذا المعنى ، ويرى أن هؤلاء القوم يصلون إلى حد أكثر من قضية شكوى الحذاء لضربهم به ،

بل إن الحذاء ليستحق الاعتذار إذا لامسوه أو لامسهم ، يقول [١]:

صحتُ من قسوة حالي:
فوق نعلي
كلُّ أصحاب الجلال
قيل لي :عيب
فكررت مقالي
قيل لي : عيب
وكررت مقالي
ثم لما قيل لي :عيب
تنبهت إلى سوء عبارتي
ثم قدمت اعتذارا
..لنعالي

فالتكرار (قيل لي :عيب) ثلاث مرات في القصيدة فهمه الشاعر على مفهوم الشاعر القديم ، من شكوى الحذاء لا شكواهم . ثم يطور تلك الفكرة فيصوغها بطريقة غير مباشرة وفاعلة وأبلغ مما مر من نسجه في المعنى الشعري نفسه، يقول[٢]:

جلد حذائي يابس
بطن حذائي ضيق
لون حذائي قاتم
أشعر بي كأنني البس قلب الحاكم
ثم يزيد في المعنى بقوله:
يعلو صرير كعبه
ليس لهذا الشيء قلب مطلقا
أما أنا ..فليس لي جرائم
بأي شرعة إذنْ
يمدح باسمي ، وأنا استقبل الشتائم؟!

ويتناص مع بيت آخر يقول[٣]:

الناس للناس من بدو وحاضرة بعض لبعض وإن لم يشعروا خدم

فيستعمله للسخرية من أسرتنا الكبيرة _ الوطن العربي _التي أصبحت فيها الخدمة عبودية في قوله[١]:

---

(١)الأعمال الشعرية الكاملة:٨٦.
(٢) المصدر السابق :٣٩٠.
(٣) السحر الحلال:١٠٢/١.

أسرتنا فريدة القيمْ
وجودها : عدمْ
جحورها : قممْ
لاءاتها: نعمْ
والكل فيها سادة
لكنهم خدمْ

فقد تغيرت وجهة الخدمة واقتربت من العبودية ، والأسرة في القصيدة هي الأمة . ويصل بالمعنى إلى الإيحاء عندما يعبر عنه بالابتعاد عن التعبير المباشر في قوله في قصيدته التي اجتزأ عنوانها من البيت مار الذكر(الناس للناس)[٢]: **أم عبد الله ثاكلْ**

مات عبد الله في السجن
وما أدخله فيه سوى تقرير عادلْ
عادل خلّف مشروع يتيم
فلقد أُعدم والمراة حاملْ
جاء في تقرير فاضلْ
انه اغفل في تقريره بعض المسائلْ
فاضل اغتيلَ
ولم يترك سوى أرملة ..ماتتْ

ويستمر في ربط أحدهما بالآخر وكونه سببا في هلاكه؛ لأن الناس للناس لغرض الهلاك لا للنفع ، وهو تقريع وتهكم:

بنت عبد الله في التقرير قالت
إنها سمعت في بيتها صوت بلابلْ
بنت عبد الله لن تحيا طويلا
إنها جاسوسة طبعا ..
وجاري فوضوي
وشقيقي خائن
وابني مثير للقلاقلْ
سيموتون قريبا
حالما أرسل تقريري إلى الحزب المناضل
وأنا؟
بالطبع راحلْ
بعدهم . . أو قبلهم
لابد أن يرحمني غيري بتقرير مماثلْ
نحن شعب متكافلْ

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٧_٤٨.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٨٢_٢٨٣.

والتكافل الذي يحمل معنى (الناس للناس) ، تكافل على الضر لا النفع ، وقد قدم البرهان الشعري على دعواه ، ووضعه بين عنوان القصيدة والخاتمة (نحن شعب متكافل) المتساويتين معنى.

ولا تتساوى درجة جودة وإتقان التناص مع النص الواحد في جميع النصوص المتناصة معه ؛ فقد يأتي التناص الآخر مع النص نفسه هابطا ، فالشاعر حينما يتناص مثلا مع قول المعري [١]:

خفف الوطء ما أظن أديم الـ (م) أرض الا من هذه الأجساد

فإنه يقرأ المعنى جيدا ، ويعيد صياغته بحيث يعبر عن معنى معاصر بطريقة تراثية ،يقول [٢]:

أين تمضي رقم الناقة معروف
وأوصافك في كل المخافرْ
وكلاب الريح تجري
ولدى الرمل أوامر
أن يماشيك لكي يرفع بصمات الحوافرْ
خفف الوطء قليلا
فأديم الأرض من هذي العساكرْ
لا تهاجر

فقد بقيت جملة (خفف الوطء) ، وزادها (قليلا) ، بغير فائدة ولا مطلب لها ؛ لأن (خفف) تؤدي معناها تقريبا وتقترب منه ، وغيّر (أديم الأرض) (من هذه الأجساد) إلى (من هذي العساكر) دلالة على انتشارهم وسيطرتهم على الأرض جميعها، وقد تناص محمد الخمار الكنوني مع بيت المعري نفسه[٣]. ويأتي النص نفسه بتناص هابط غير ملحوظ في قوله [٤]:

اكتب كما تشاءْ
لكن..بلا مهاترة
لا تمش في الأرض ،
ولا تطر إلى السماء
ولا تقف معلق الرجلين في الهواءْ
كن هكذا ..

فـ (لا تمش في الأرض) تكاد تقترب من الآية القرآنية أكثر منها إلى البيت الشعري[٥].ومن تناصه الداخلي الشعري الذي عالجه ثلاث مرات قول الشاعر [٦]:

لا يلام الذئب في عدوانه إن يك الراعي عدو الغنم

---

(١) سقط الزند:٧.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٦٦_٦٨.
(٣) ينظر:ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية ،د.محمد بنيس،ط١،دار العودة ، بيروت ،١٩٧٩: ٢٦٦.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٣٥_٢٣٧.
(٥) .ينظر القرآنية من هذا البحث.
(٦) شعر العدواني في مرايا بعض معاصريه ،د.نسيمة راشد الغيث، الحولية الخامسة عشر ،تصدر عن مجلس النشر العلمي ،جامعة الكويت، الرسالة المائة ،١٩٩٥: ٥٥.

فاخذ بفرش المعنى وتفصيله في قوله [١]:

لمن نشكو مآسينا؟
ومن يصغي لشكوانا
ويجدينا؟
أنشكو موتنا ذلا لوالينا؟
وهل موت سيحيينا؟!

*　　*

قطيع نحن ..والجزار راعينا
ومنفيون .. نمشي في أراضينا
ونحمل نعشنا قسرا..
بأيدينا
ونعرب عن تعازينا
لنا .. فينا

ولعل نواة المعنى قد اختزلت في قوله:**(قطيع نحن والجزار راعينا)** ، وقد يضمر المعنى ويشار إليه بطريق أبعد من هذا التصريح في قوله [٢]:

اسمعوني
عندما تزدهر الأشواك
والأزهار تذبلْ
ويصير اللص ناطورا لبيت المال
والمال على رايته الخضراء
في الماخور يُبذلْ
عندما تمتلك الأوثان بيت الله
والشيطان يفتي هيئة الفتوى
ويستغنى عن السنة
والقرآن يُفصلْ
عندما تحتسب العفة جرما
ويد المأبون والزاني تقبَّلْ
ألف شكر للذي يقتلني
فالموت أفضل

وقد يبتعد المعنى عن الإشارة الصريحة إلى المعنى المتناص معه ، ولكن يبقى معناه محتملا وقائما وملحوظا ، كما في قوله [٣]:

الكبش تظلّم للراعي
ما دمتَ تفكر في بيعي
فلماذا ترفض إشباعي؟

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٥٥_٥٦.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة:١٤٩_١٥٠.
(٣) المصدر السابق:٤٤٧.

قال له الراعي: ما الداعي؟
كل رعاة بلادي مثلي
وأنا لا أشكو وأداعي
احسب نفسك ضمن قطيع
عربيّ
وأنا الإقطاعي

فـ (الكبش) ، و(الراعي) يشيران إلى النص ، وكذلك المعنى العام.

ويتناص الشاعر مع قول الشاعر[1]:

ليس الفتى من قال :كان أبي   إن الفتى من قال : ها أنذا

بطرق ومستويات مختلفة ، فمرة يتناص معه بأخذ جزء من المعنى وتغيير ما قبله في قوله [2]:

دع أقوال الأمس وقل لي..
ماذا تفعل أنت الآن ؟
هل تفتح للدين الدنيا..
أم تحبسه في دكان؟!
هل تعطينا بعض الجنة
أم تحجزها للإخوان؟!

فقوله : (دع أقوال الأمس) يساوي (كان أبي) ؛ لان فيها دلالة الزمن الماضي والحدث المستوحى ، وقوله: (ماذا تفعل أنت الآن) يساوي (...من قال هاأنذا)؛ ففيه دلالة الزمن الحاضر.

ومرة ثانية يتناص معه بتقديم حادثة بسيطة يسوق الكلام على لسان أحد أبطالها فيوحي بالمعنى في قوله [3]:

بعدما طارده الكلب
وأضناه التعبْ
وقف القط على الحائط
مفتول الشنبْ
قال للفأرة : أجدادي أسود
قالت الفارة :
هل أنتم عرب؟!

لأن العرب هم ممن يفخرون بجدودهم وماضيهم كثيرا ، بينما ينهار الحاضر العربي ، وقد أعاد الضمير (الهاء) في (طارده) و (أضناه) على متأخر لفظا وهو القط ، والسؤال على لسان الفأرة في القصيدة يشير إلى القوم والقول كذلك وهو المتقدم في البيت.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٩٣_ ٢٩٥.
(٢) المصدر السابق:٤٢٤.
(٣) السابق:٣٥٧.

ومرة ثالثة يتناص معه بنفي زمنيه كليهما : الماضي _ زمن الأب، والحاضر زمن الابن _ المتحدث في قوله [١]:

. . . .

أنا غبي
وغبائي نفسه مثلي غبي
لا فرق بين الفيل بالنسبة لي
والأرنب
أو ألف المدّ وعود القصب
لا أعرف الأخلاق إلا عرضا..
فصدفة أصدمها ..
وصدفة تعثر بي
ولم أقل ها أنذا
ولم أقل كان أبي
فلست ادري من أنا
ولست أدري من أبي
لكنني يا صاحبي
سأصعق الدنيا غدا
بالكشف عن مواهبي

. . . .

- **كيف ستغدو هكذا؟!**
- **سأنتمي لأي حزب خاضع للأجنبي**
- **سأنتمي لأي حزب عربي!**

وقد حافظ على (ها أنذا) ، و (كان أبي) ، ولكن أراد فيها نفي تأريخه وجذوره وبيان كون هجينا.

ويتناص ثلاث مرات مع قول الفرزدق ثلاث مرات [٢]:

ما قال :لا قط إلا في تشهده   لولا التشهد كانت لاؤه نعم

ففي الأولى يأخذ المعنى فقط ويبتعد عن الصياغة في قوله [٣]:

أنا في وطني
أبصرت حولي وطنا
أو أنا لم أشهد الناس
يموتون بطاعون القلمْ
أو أنا أبصرت (لا) واحدةً
وسط ملايين (نعمْ)

. . .

فأنا _لا ريب _مجنون

---

(١) السابق:٤٥٣_٤٥٤.
(٢)ديوانه:١٧٩/٢.وقد مربنا البيت ينظر ص ١٥٠ من هذه الدراسة
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة :٢١٨.

وإلّا
فأنا لست أنا

لأن الـ (نعم) هي المسيطرة بينما في البيت المتناص معه كانت (نعم) واحدة ،أما هنا فالعدد وصل الملايين دلالة على كثرتها التي تشير إلى خضوع وخنوع واستكانة تحولت الى فعل يومي معتاد تقوله الناس للطاغية على العكس من الـ (لا) التي ضاعت وضيّعت من يحملها، وفي الثانية يجمع بين بيتين ؛الأول كما مر بنا من توظيفه بيت الحذاء المضروب به الناس، والآخر هذا المتقدم في قصيدة واحدة ، يقول [١]:

قال : ما الشيء الذي يمشي كما تهوى القدمْ؟
قلتُ:شعبي
قال: كلا .. هو جلد ما به لحم ودمْ
قلت : شعبي
قال : فكّر جيدا..
فيه فم من غير فمْ
ولسان موثق لا يشتكي رغم الألمْ
قلتُ : شعبي
قال: ما هذا الغباء؟!
إنني أعني الحذاء!
قلتُ: ما الفرقُ؟
هما في كل ما قلتَ سواء!
لم تقل لي إنه ذو قيمةٍ
أو إنه لم يتعرض للتُّهم
لم تقل لي هو لو ضاق برجلٍ
ورّم الرجل ولم يشك الورمْ
لم تقل لي شيء
لم يقل يوما ..(نعمْ)!

وفي الثالثة يحاول الابتعاد عن الستعمال المباشر فينجح فيه ويخفي اصل البيت بقوله[٢]:

في غاية البخل على طاعنه
يقول (لا)
لكنه عليك واسع الكرمْ
يلوك لاءات ويلويك بها
وهو الذي
من قمة الرأس إلى بطن القدمْ
ليس سوى شخصٍ
على شكل (نَعَم)!

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٧٨ .
(٢) المصدر السابق:٣٦٨.

ويتناص مع قصيدة نزار قباني متقدمة الذكر [١] مرتين في شعره ؛ لأنه يرى أن الطبلة هي التي تتحكم بالشعب ، والكل أصبح طبولا، ولكنه يستثني نفسه في قوله [٢]:

يا واهب مملكة العقلْ
لا صوت بأوطاني
إلّا صوت الطبلْ
عاش ليهتف : عاش اللاتْ
عاش ليثبت أن لدينا حرّياتْ
عاش لكي ينفي الإثبات!
***　　　　***
يا واهب مملكة العقلْ
مملكتي ومنفاي وسجني
أنقذني .. خلصني منّي
فانا لست بطبلٍ
وسوى الطبلْ
لا يحيا إلا الأموات

٤. التناص الداخلي بالمثل:

يسيطر المثل القائل[٣]:(الخنجر لوكت الشدة) ،أي :لوقت الشدائد، على شعور أحمد مطر ، ويعتلج في لا شعوره بحيث يتناص معه ثلاث مرات ، وفي كل مرة يربطه بـ(عبّاس) بطل قصائده ، ومفاد المثل : أنه يدخر الخنجر للأوقات العصيبة ، وهو مثل يضرب لمن يدّخر شيئا لوقت ثم لا يستعمله في ذلك الوقت ؛ فيكون محل استهزاء وسخرية، وقد تناص مع المثل في قصيدتين ، وفي الثالثة جاء بالقصيدة محتملة معنى ذلك المثل.

ولا تدور القصيدة حول المثل فقط ، بل تتعداه للتعبير عن تراجع الرجولة أمام الحدث المأساوي الحاصل من اعتداء على الزوج (الإمرأة) ، ففي القصيدة الأولى (حكاية عباس)[٤]، يقول:

عباس وراء المتراسْ
يقظ..منتبه..حسّاسْ
منذ سنين الفتح ..يلمع سيفهْ
ويلمع شاربه أيضا..
منتظرا..محتضنا دُفَّهْ
بلع السارق ضفّهْ
قلّب عباس القرطاسْ
ضرب الأخماس لأسداسْ:

---

(١) السابق: ٢٤٤ وينظر ص ٣٠١ من هذه الدراسة
(٢) السابق: ١٦٩_١٧١.
(٣) مجمع الأمثال العاميةالبغدادية وقصصها:١٧٥
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة :١٥-١٦.

بقيت ضفهْ..
لملمَ عباس ذخيرته والمتراسْ
ومضى يصقل سيفهْ
***   ***
عبر اللص إليه.. وحلّ ببيتهْ
أصبح ضيفهْ
قدّم عباس له القهوةْ
ومضى يصقل سيفهْ!
***   ***
صرخت زوجته : عباسْ
أبناؤك قتلى ..عباس
ضيفك راودني عباسْ
قم أنقذني يا عباسْ
***   ***
عباس وراء المتراسْ
منتبه .. لم يسمع شيئاً
زوجته تغتاب الناسْ
***   ***
صرخت زوجته :عباسْ
الضيف سيسرق نعجتنا
عباس اليقظ الحساسْ
قلّب أوراق القرطاسْ
ضرب الأخماس لأسداسْ:
أرسل برقية تهديد
***   ***
*** فلمن تصقل سيفك يا عباس!**
*** لوقت الشدّةْ**
*** اصقل سيفك يا عباسْ**

ويتنبه الشاعر إلى أنه تناص مع هذا المثل في قصيدته السابقة ؛ لذلك يجعل عنوان الثانية (عباس يستخدم تكتيكا جديدا)[١] ، وكأن القديم لم يؤد غرضه ؛ لذلك استبدله بالجديد، يقول :

بعد انتهاء الجولة المظفرةْ
"عبّاس" شدّ المخصرةْ
ودسّ فيها خنجرةْ
وأعلن استعداده للجولة المنتظرةْ
***   ***
اللصّ دق بابه ..
اللص أبدى ضجرهْ..

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:١٦٦_١٦٨.

"عباس" لم يفتح له
اللص هدّ بابه
وعابهُ
واقتحم البيت بغير رخصةٍ
وانتهرهْ:
_ يا ثورُ.. أين البقرةْ ؟
"عباس" دسّ كفّه في المخصرةْ
واستل منها خنجرهْ
وصاح في شجاعةٍ:
في الغرفة المجاورة!

*   *

اللص خطّ حوله دائرةً
وانذرهْ:
_ إياك أن تجتاز هذي الدائرة

*   *

علا خوار البقرةْ
خفتّ خوار البقرةْ
خار خوار البقرةْ
واللص قام بعدما
قضى لديها وطرهْ
ثم مضى
وصوت "عباس" يدوي خلفه
فلتسقط المؤامرةْ
فلتسقط المؤامرةْ
فلتسقط المؤامرةْ
_ عباسُ..والخنجر ما حاجته؟!
_ للمعضلات القاهرةْ

وواضح أن (البقرة) هنا هي الزوجة ؛بدلالتين: الأولى تسمية الزوج بالثور، والسؤال عن البقرة من قبل اللص ،أو انها الثروة، والآخر استلهام الآية الكريمة مخاطبة الرسول الأعظم صلى الله عليه وآله:(...فلمّا قضى زيد منها وطرا زوجناكها...) [1]، في قوله: (قضى لديها وطره)،ثم يقول استكمالا للأسئلة الموجهة إليه في ختام القصيدة: **_ وغارة اللص؟!**

_ قطعت دابرهْ
جعلت منه مسخرةْ!
أنظر ...
لقد غافلته
واجتزت خط الدائرةْ!

---

(١) سورة الأحزاب: ٣٧.

وقد استخدم أسلوب القص البسيط المتضمن شيئا من الحوار بين بطل القصيدة وسائل مجهول ربما هو الشاعر نفسه الذي يقحم نفسه في البطولة.

وفي قصيدته الثالثة(عباس فوق العادة)[1]، يقول :

في حملة الإبادةْ
(عباس) كان كتلة من قوة الإرادة:
هدّ الخصوم بيتهُ
واغتصبوا زوجتهُ
وأعدموا أولادهْ
لم يكسروا عنادهْ
قال لهم :
لي زوجة ثانية ولاّدةْ!

*   *

حاز الخصوم سيفهُ
وصادروا خنجرهُ
وفجّروا عتادهْ
لم يكسروا عنادهْ
قال لهم : سيحفظ السروال لي خلفيتي
في مقعد القيادةْ
قصّوا له شمالهُ ، وانتزعوا سروالهُ
أسرعَ منه عندما ينتزع الإفادةْ
لم يكسروا عنادهْ
قال لهم:لم أُنتقص ..فانيلتي زيادةْ

*   *

حاصره الخصوم حتى منعوا
دواءه ، وماءه ، وزادهْ
عندئذٍ
حمى وطيس ذعرهِ
وأعلن استنجادهْ!
قالوا له : نعطيك بعض الخبز لو ..
أعطيتنا السجّادةْ
صاح بصوت طافح بالعز فوق العادةْ
كلاّ ..
فهذا عملٌ
يخلُّ بالسيادةْ!

يتبين أن القصيدة ابتدأت من حيث انتهت سابقتها ، وإذا أخذنا المعاني المتشابهة بالحسبان نستطيع أن نقول : إن هذا التناص الداخلي يشير إلى إمكانية أن تكون هذه القصائد الثلاثة قصيدة واحدة

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٧٢_٣٧٣.

وتختلف ردود افعال (عباس)رمزالحاكم العربي من سيء لأسوء. والشاعر قد تناص مع المثل :(العصا لمن عصا) مرتين ، ولكنه في المرتين أدخل المثل بطريقة جامدة لا روح فيها ولا حياة وكأن المثل قد أقحم إقحاما ، وبقي ببنيته من غير تغيير واندماج، يقول[١]:

ولو أتاه تائبا.. يقبل منه التوبْ
وإن عصى
لم يستلمه بالعصا
كزاهدٍ يرقص طولُ وزرِهِ
وراء قصر الثوب

ويقول[٢]:

وصاحب السيادةْ يدور يحمل العصا لمن عصى
ويهدر الوقت بلا إفادةْ

ويتناص مرتين مع مثل (قميص عثمان)، الذي مر بنا[٣]، وفي قوله [٤]:

عثمان يقتل كل يوم باسمنا وتخاط من أطمارنا القمصان

٥. التناص الداخلي بالمقولة العلمية:

ليست هنالك أشياء علمية كثيرة يتناص معها أو بها الشاعر احمد مطر إلا إذا كانت مصحوبة بمقولة تثيره وتسيطر على ذهنه فيكررها كما هي الحال مع مقولة العالم غاليلو غاليلي حول كروية الأرض وكانت سببا في إعدامه ، يقول[٥]: **أقولْ:**

الشمس لا تزولْ
بل تنحني
لمحو ليل آخرٍ
في ساعة الأفولْ

وهي الحقيقة دون إضافة منه ،أو تحوير ،أو توجيه، ويؤكد المعنى عينه ولكن بأسلوب أفضل من هذا المباشر بقوله [٦]:

- **يا أبا العينين .. ما فتواك في هذا الغلام؟**
  _ هل دعا _ في قلبه _ يوما إلى قلب النظام؟
- **لا..**
  _ إذن أنكر أن الأرض ليست كرويةْ؟
- **لا..**

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٩٩
(٢) الأعمال الشعرية : ٢٠١
(٣) موسوعة أمثال العرب : ٤/ ٥٣٩ وينظر ص ٢٩٥ من هذه الدراسة.
(٤) الأعمال الشعرية الكاملة:٥٠٩.
(٥) المصدر السابق:١٨٦_١٨٨.
(٦) السابق:٣٠٥_٣٠٦.

وقد حصل التناص بالمضمون الذي يسيطر على القصيدتين ، وتحمل الفكرة العلمية نفسها، وتتبانن معها كثيرا، محتفظة بالأصل المضموني ؛ لأنها قيلت بلغة أخرى بلا جدال.

٦.**التناص الداخلي بالموسيقى:**يتناص احمد مطر موسيقيا مع نفسه مرة واحدة في قصيدتين يقعان متتاليتين في مجموعته الشعرية الكاملة ، ويقع هذا التناص الموسيقى على مستوى الروي والمعاني المتقاربة التي تعضد عملية التناص الموسيقي ،

يقول في الأولى[١]:

هاهو ذا (يزيدْ)
صباح يوم العيدْ
يخضب الكعبة بالدماء من جديدْ
أني أرى مصفحات حولها
تقذفها بالنار والحديدْ
وطائرات فوقها
تقذف بالمزيدْ
هذا (جُهيمان)
يسوي رأسه الدامي
ويدعو للعلي صحبهْ
يقسم بالكعبة
أن يترك الكلمة رعبا خالدا
للملك السعيدْ

ويتلوها بقصيدة مباشرة لها بقوله[٢]:

ها هي ذي طائرة تغشى سماء البيدْ
من فوقها مملكة الله
ومن أسفلها مملكة العبيدْ
ها هي تلقي جثةً
لله ما أثقلها!
أأمة قد أُلقيتْ .. أم (ناصر السعيدْ)؟!
لا فرق ما بينهما
كلاهما شهيدْ
(ناصر) يهوى عاليا ملاقيا ربَّهْ
يجرُّ خلف ظهره ، إلى العلا ،شعبهْ
يقسم بالكعبةْ
أن يترك الكلمة وعيا قاتلا
للملك البليد

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٤٩٨.
(٢) المصدر السابق:٤٩٨_٤٩٩.

فقد تحدثت القصيدتان عن رمزين متقاربين في البطولة _ في نظر الشاعر_ هما جهيمان والسعيد، وحافظَ الشاعر على روي الدال المنتهي به اسم السعيد وكرره في القصيدتين ، مما جعله تناصا موسيقيا من خلال (الدال) المسبوقة بياء التي تسيطر على القوافي الحرة.

ويتضح مما سبق ان الشاعر يتناص مع نفسه ليس بمعان هو مبتكرها ، بل بمعان وموارد اخرى تسيطر على شعوره او لا شعوره ، او يميل الى تكرارها ، فيتناص مع نفسه بها ،وقد يتناص بالمعنى المكرر.

المبحث الثالث: التناص الموسيقي

يعد التناص الموسيقى من التناصات نادرة الوقوع ؛لأنها تتطلب موهبة كبيرة ، وثقافة عميقة ، وقدرة على الربط بين الألحان لا الصور والأخيلة والألفاظ، وتتطلب المواصفات نفسها لاكتشافها في النصوص وتسليط الأضواء عليها ، ولكن احمد مطر أشار إلى تناصه الموسيقى من خلال عنوان قصيدته (موّال)[1]، والموال هو لون شعري شعبي يعتمد تفعيلات معينة ورويين خاصين أو قد يزيد على ذلك ، ولكنه يرجع في القفل الأخير لرويه الأول، وتسمية القصيدة بهذا الاسم تشير إلى موطن تناصها الموسيقي مع هذا اللون ، ولكن الشاعر نقل الموسيقى فقط ، واعتمد اللغة الفصيحة مقام اللهجة العامية التي يكتب فيها هذا اللون ، يقول:

نار بجوف الحشا في دمعي سائلةْ
تنثال من مقلتي مذهولة سائلةْ:
هل في الدنا دولة..رغم الغنى سائلةْ؟

ويظهر أن هذا اللون يتطلب اعتماد المعاني المختلفة للكلمة الواحدة أو من كلمتين مركبتين وهكذا،فسائلة الأولى بمعنى السيل ومنه سيل الدمع ، والثانية بمعنى مستفسرة، والثالثة بمعنى تطلب الكدية، وهكذا:

جاوبتها :دولتي ، مادام فيها مالْ
يستفّه حاكم عن كل خير مالْ
آلامنا أنبتت في يأسه الآمالْ

فالمال الأول بمعنى النقود ، والثاني بمعنى الميلان، والثالث نصف كلمة تعطي الموسيقى نفسها :

لكنّما وحلنا أمسى به أوحلْ
يبيع أو يشتري فينا ..مضى أو حَلْ
وهو الذي لم يكن ربط له أو حلْ

فالأوحل الأولى من الوحل ، والثانية (أو) العطف والـ(حل) من الحلول، والثالثة من الحل وهو عكس الربط: فالمال في أمسه قد كان رهن الهوى:

ثم استوى مسندا للحكم لمّا هوى

---

(١) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٣٧_٢٣٨.

وغارقٌ مثله ..في سوق شمِ الهوا
حتى دمانا لديه عملة سائلةْ

فالهوى الأولى هي الرغبة ، والثانية هي السقوط ، والثالثة هي الهواء ، أما الشطر الأخير فهو القفل الذي عاد فيه إلى ما كان قد ابتدأ به مواله ، فجاء بـ(سائلة) بمعنى السيولة المالية.

الخاتمة

مما سبق نستطيع الاستنتاج أن التناص في شعر احمد مطر ياخذ مساحة كبيرة وعميقة ،يزيد عمقها وينقص حسب النصوص المتناص معها ، ولكنه يشكل ظاهرة كبرى في شعره استدعت الوقوف عندها ودراستها .

وتشير تلك الكثرة التناصية في شعره إلى أن الشاعر يقف على مخزون ثقافي كبير ، كوّنه من طول تجاربه القرائية مختلفة المصادر ، وقد اغنت أعماله الشعرية ، وقرّبته من متلق يأنس _في الغالب_ الى تلك النصوص التي تكوّن موروثه الديني والادبي والثقافي بعامة.

والتناص لاعلاقة له بالأصل العربي للمادة (نصص)، لغويا؛لأن أوجه التشابه ليست قريبة جدا بحيث تتيح عملية الربط بين المغزى المعجمي القديم والمفهوم الحديث للكلمة ، وإن تعسف بعضهم ذلك ؛ كما أن البحث عن جذور للتناص في الموروث العربي لا يعني أنه من أصل عربي بالضرورة _ وإن لم يتولد من فراغ _ فأصله من(النص)(text) عند اليونان الذي يعني :النسيج ، ولا علاقة كبيرة له بمادة (نصص) العربية التي تفيد الظهور والارتفاع في أحسن أحوالها وأقربها، وان شبه بعض النقاد كالجرجاني والجاحظ الشعر بالاصباغ والسجاد.

والأنواع المختلفة من الجذور العربية للتناص بمفهومه الحديث ليست خارجة عنه، مثل : المعارضات الشعرية،والسرقات الشعرية ، والتضمين ،وغيرها.لكنها ليست بالضرورة جذورا لوجوده ؛ لنشأته الغربية أصلا؛ ولكونه شاملا لها، ولكنه يتعداها أكثر من ذلك بكثير.

إن التناص ليس علاقة نص بنص حسب ،كما كان يظن؛ لأنه قانون النصوص جميعا _كما يقال_ ولأن فعل التناص يبدأ مع فعل الإنتاج الأدبي .

ولكل كلمة من الكلمات مجموعة من الإشعاعات والظلال تشعّها ،والتناص يكون بتوظيف تلك الإشعاعات بدوائرمتقاربة، أو مستعملة من ذي قبل. وإذا سلّمنا بالاستعمالات غير المنتهية للكلمات نكون قد سلمنا باستهلاك تلك الإشعاعات المختلفة ، وبقيت القلة النادرة أو ما يسميه القدماء العرب بالمعاني العقم.

ونخلص للقول: إن التناص ذو نشأة غربية ، وله جذور عربية تدخل ضمنه ، وتصنف من مدرجاته ، لكنها ليست أصله الحقيقي في نشأته الحديثة.

كما نخلص إلى أن الشاعر أحمد مطر من الشعراء الذين يكثر التناص في شعرهم ، ويبقى نجاح أو عدم نجاح التناص مرهون بالآلية التي يتناص بها على وفق مقتضى النص ،ولا يقف مصدر التناص مقياسا في طريق نجاحه ؛ فقد يتناص مع نص شعري يزيد نصه عمقا أكثر من تناصه مع آية قرآنية فنجاح التناص ينبع من حاجة داخلية في النص إلى نص أو نصوص مختلفة.

وقد نجح الشاعر احمد مطر في تناصه في مواطن كثيرة ، واخفق في مواطن اخرى ،ولكنه يمتاز بكونه لمّاحا ذكيا يحسن اختيار نصوصه التي يتناص معها ، ولكنها يتعامل معها ببساطة مرة ، وبتعقيد مرة اخرى.

ويعد التناص القرآني من أكثر المهيمنات بين موارد شعره ، بل انه ليطغى على جميع المنابع الأخرى ويبزها ، وقد خلصنا إلى أن مصطلح القرآنية أدق في الاستعمال من المصطلحات الأخرى مثل : تأثير القرآن ، أو التفاعل القرآني ، أو أثر القرآن .

وقد إنمازت قرآنيته بتشربها على مستويين :الأول :ثريا النص ؛ ونعني به عنوانات قصائده التي تنير نصوصه ، وقد درسنا علاقتها بها ووجدناها مرتبطة بها في غالبيتها ، والآخر: على مستوى البنية الرئيسة في النص الشعري الذي يتسع ويضيق .

وقد توزعت قرآنيته على آليات هي:القرآنية المباشرة غير المحورة،والقرآنية المباشرة المحورة، والقرآنية غير المباشرة المحورة وهي الأندر والأصعب.

ولم يقتصر الشاعر على قرآنيته، بل تناص مع الشعر العربي القديم ، وكذلك مع الشعر العربي الحديث، ووقف على مسافة متساوية من الشعرين ، واستعمل الآليات المختلفة في التعامل مع هذا الشعر ، مثل: الاجترار، والامتصاص ، والحوار.

وقد مال في الغالبية العظمى من تناصه الى الابيات والمعاني الشهيرة ،والمثيرة، ونسج حولها، او منها مجموعة معانيه المختلفة.

إن اختلاف مسميات آليات التعامل مع النصوص المتناص معها لا يعني بالضرورة الاختلاف في حقيقتها، وإنما الاختلاف في التسميات فقط ، في حين تبقى الآليات واحدة أو متشابهة في كثير من أنواعها.

ونخلص أيضا إلى أن مسألة التأثر والتأثير ليست سائبة على الدوام ؛لعدم وجود مقياس مسطري دقيق؛ بل إن فيها نوعا من الضبط ؛ لأن منهج التبانن القائم على الفرق بين البنيات(معنى ومبنى) يقوم بهذه المهمة ، وينهض بها على وفق ما يستعمل في علم الرياضيات.

وقد تناصّ أحمد مطر مع النثر بكل أنواعه المعروفة من : أحاديث نبوية ، وحكايات شعبية ، وخطبة ، ومثل وأغنية،وخطاب سياسي ، ورياضي ، وأجناس ، وشخصيات تحيطها النصوص .

أما أنواع التناص في شعر أحمد مطر فقد جاءت على ثلاثة أشكال:الأول التناص الخارجي وهو ما تناص به مع معنى خارجي اوصيغة او تركيب ، والتناص الداخلي وهو ماتناص به مع نفسه بمعنى خارجي ، والتناص الموسيقي وهو ما ينفرد به احمد مطر بحسب علمنا.

كما نخلص الى انه افاد من تناصه بصورة عامة في تطعيم نصوصه وربطها بماضيها العريق من حيث اصالتها العربية وكونها امتدادا لذلك الموروث وابداعه به لا فيه.

وتبقى عملية عدم وجود التناص في شعر شاعر ما ضربا من الوهم؛ لاستحالة الوصول الى النص البكر، وعدم عذرية الكلمات التي اخذت تشظياتها المختلفة ، ولكنها ما زالت تشع ما دام الابداع قائما .

ولن نتوقع ان ياتي يوم يقفل فيه باب التناص ، ولكن قد يخفت نجم التعويل عليه في الدراسات كما خفتت مجموعة مناهج واليات ورؤى مختلفة كانت هي المهيمنة في زمن ما، ثم تلاشت شيئا فشيئا، ولكن يبقى قانون التناص قانون النصوص الازلي .

المصادر والمراجع:

١. القرآن الكريم.

٢. أبحاث في التراث البغدادي،المثل البغدادي، د. مزهر الدوري ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد،(بلا.ط)، ١٩٨٦.

٣. أبو البقاء الرندي شاعر رثاء الأندلس ،د. محمد رضوان الداية ،ط١،مؤسسة الرسالة ،بيروت ، ١٩٧٦.

٤. أبو العتاهية أخباره وأشعاره،عني بتحقيقها د.شكري فيصل،مط جامعة دمشق،١٩٦٥.

٥. أبو القاسم ألشابي حياته وأدبه، زين العابدين السنوسي،نشر وتوزيع دار الكتب الشرقية ، تونس ، ١٩٥٦.

٦. أثر القرآن في الأدب العربي في القرن الأول الهجري ،د. ابتسام مرهون الصفار،دار الرسالة للطباعة،ط١،بغداد،.١٩٧٤

7.أثر القرآن الكريم في اللغة العربية ، أحمد حسن الباقوري ،دار المعارف ، مصر،١٩٦٩.

٨.أثر القرآن في الشعر العربي الحديث ،شلتاغ عبود شراد،دار المعرفة ، مطبعة الصباح،ط١،دمشق،.١٩٧٨

٩.أخبار أبي تمام ،أبو بكر محمد بن يحيى الصولي (ت٣٣٥هـ) ، تحقيق محمد عبده عزام،وخليل محمود عساكر،ونظير الإسلام الهندي،ط٣، بيروت ، ١٩٨٠.

١٠. أدونيس منتحلا ، كاظم جهاد،أفريقيا الشرق، الدار البيضاء،١٩٩١.

١١. أسرار البلاغة ،أبو بكرعبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني(٤٧١هـ)، تحقيق محمدرشيد رضا ومحمد عبده السيد ،دار المعرفة ،ط٢، بيروت ، ١٩٨٢.

١٢. أشعار عنترة ، شرح محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة القاهرة ،ط١، ١٩٦٩.

١٣. الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد مطر، لندن،.٢٠٠٣

١٤. الأعمال الشعرية الكاملة، بدر شاكر السياب، دار العودة ، بيروت.

١٥. أعيان الشيعة، سيد محسن الأمين، تحقيق وتخريج حسن الأمين ،دار التعارف للمطبوعات، بيروت،١٩٨٣.

١٦.الأغاني،أبو الفرج علي بن الحسن الاصفهاني،مطبعة دار الكتب المصرية.

١٧. امرؤ القيس : منتخبات شعرية ، فؤاد أفرام البستاني ،المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ،.١٩٢٧

١٨. الانتصار، العاملي، دار السيرة ، بيروت،ط١، ١٤٢٢ .

١٩. انفتاح النص الروائي النص والسياق، سعيد يقطين،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط٣، : ٢٠٠٦.

٢٠. أنوار التنزيل وأسرار التأويل ،ناصر الدين عبدالله بن عمرالبيضاوي(ت٦٨٥هـ)، دار الفكر ،بيروت،لبنان(بلا.ت).

٢٠.الإيضاح في علوم البلاغة ،الخطيب جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني (ت ٧٣٩هـ)، تحقيق عبد الحميد هنداوي،مؤسسة المختار، القاهرة ، ١٤١٩هـ .

٢١. البداية والنهاية ، ابن كثيرالدمشقي، مكتبة الصفا ، القاهرة، ط٢٠٠٢،١: ٩/٨_٩.

٢٢. البيان والتبيين ،لأبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ)، تحقيق عبد السلام محمد هارون، القاهرة ، ١٩٥٠ ، وبيروت،١٩٦٠.

٢٣. تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي،د.شوقي ضيف. دار المعارف ، مصر ،ط٥، ١٩٧١.

٢٤. تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري ، د . إحسان عباس ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن، ١٩٨٦.

٢٥.تأصيل النص قراءة في أيديولوجيا التناص، د.مشتاق عباس معن،ط١،مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء،.٢٠٠٣

٢٦. تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص دراسة،عبدالقادر شرشار،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،٢٠٠٦.

٢٧. تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، د.محمد مفتاح ، المركز الثقافي العربي ،ط٣،الدار البيضاء،١٩٩٢ :١٢١.

٢٨.تداول المعاني بين الشعراء قراءة في النظرية النقدية عند العرب ،أحمد سليم غانم،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ،ط١، ٢٠٠٦.

٢٩. ترتيب كتاب العين لأبي عبدا لرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي(١٧٥هـ) ، تح د.مهدي المخزومي،ود.إبراهيم السامرائي،تصحيح أ.أسعد الطيب ،ط٢، إيران ، ١٤٢٥هـ.

٣٠.التفسير الكبير للإمام فخر الدين الرازي، دار إحياء التراث العربي، بيروت،ط٣،(بلا.ت).

٣١. التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السرقات ،د.مصطفى السعدني،منشأة المعارف بالإسكندرية ،١٩٩١.

٣٢. توجيه النظر إلى أصول الأثر، طاهر الجزائري الدمشقي، تحقيق عبدالفاتح أبو غدة ،مكتبة المطبوعات الإسلامية، حلب،ط١، ١٩٩٥.

٣٣.ثرياالنص،(مدخل لدراسةالعنوان القصصي،محمودعبدالوهاب،الموسوعة الصغيرة(٣٩٦)،دار الشؤون الثقافية ، بغداد،١٩٩٥.

٣٤.جامع السعادات ، محمد مهدي النراقي(ت١٢٠٩هـ)،تحقيق محمد كلانتر ، ومحمد رضا المظفر،دار النعمان للطباعة والنشر ،ط٤، النجف الاشرف، ١٩٦٣.

٣٥. جمهرة الأمثال،أبو هلال الحسن بن عبدالله العسكري (٣٩٥هـ) ،مصر،١٣١٠هـ .

٣٦. جمهرة خطب العرب ، احمد زكي صفوت، المكتبة العلمية ، بيروت.

٣٧. حداثة السؤال :بخصوص الحداثة الشعرية في الشعر والثقافة ،د. محمد بنيس ،المركز الثقافي العربي، بيروت ، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٨.

٣٨. حدود النص الأدبي دراسة في التنظير والإبداع ،صدوق نور الدين، سلسلة الدراسات النقدية (٢)، دار الثقافة ، ط١،الدار البيضاء ،المغرب، ١٩٨٤.

٣٩. حلية المحاضرة في صناعة الشعر ،أبو علي محمد بن الحسن المظفر الحاتمي(ت٣٨٨هـ)، تحقيق جعفر الكتاني ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية ، ١٩٧٩.

٤٠. الحيوان،أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(ت٢٥٥هـ)، مصر،١٩٠٧.

٤١. خزانة الأدب، عبد القادر بن عمر البغدادي(ت١٠٩٣هـ)،تحقيق محمد نبيل طريفي، و اميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١، ١٩٩٨.

٤٢. دفاع عن الرسول ضد الفقهاء والمحدثين،صالح الورداني،تريدنكو للطباعة،بيروت،ط١، ١٩٩٧ .

٤٣. دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني (ت٤٧١هـ)، مصر ،١٣٣١هـ .

٤٤. دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر ، محسن اطيمش ، دار الرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والإعلام ، سلسلة دراسات ، ١٩٨٢ م .

٤٥. دينامية النص تنظير وإيجاز،د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،١٩٨٧.

٤٦. ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، تح محمد عبده عزام ، دار المعارف ، مصر سلسلة ذخائر العرب (٥)، ١٩٦٤.

٤٧.ديوان الشرقي، جمع وتحقيق إبراهيم الوائلي وموسى الكرباسي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد،١٩٨٠ .

٤٨.ديوان الفرزدق ،دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر ،١٩٦٦.

٤٩. ديوان المتنبي مع فهارسه ومعانيه،فهرسه وشرحه عبود احمد الخزرجي، خطه يحيى سلوم العباسي الخطاط ،المكتبة العالمية ، بغداد، ١٩٩٠.

٥٠.ديوان امريء القيس ، تح محمد أبي الفضل إبراهيم ، ط٤، دار المعارف، مصر ، سلسلة ذخائر العرب (٢٤).

٥١. ديوان زهير بن أبي سلمى، دار بيروت للطباعة والنشر،١٩٧٨.

٥٢.ديوان صفي الدين الحلي، مقدمة بقلم كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر ،(بلا.ت) .

٥٣.ديوان عروة بن الورد شرح ابن السكيت ،قدم له ووضع هوامشه راجي الأسمر ، دار الكتاب العربي ، بيروت ط١، ١٩٩٤.

٥٤. ديوان كعب بن زهير ، صنعه الإمام أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه د.حنا نصر الحِتّي ،ط١، دار الكتاب العربي، بيروت،١٩٩٤.

٥٥. السخرية في أدب الجاحظ،عبدالحليم محمد حسين،الدار الجماهيرية ، ليبيا،ط١، ١٩٨٨.

٥٦.السخرية في أدب المازني،حامد عبده الهوال، الهيأة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،١٩٨٢.

٥٧.السرقات الأدبية ، د. بدوي طبانه ، دار الثقافة ، بيروت ،١٩٨٦.

٥٨. السكون المتحرك، د.علوي الهاشمي،منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات،الشارقة،.١٩٩٢

٥٩.السيرة النبوية ، ابن هشام أبو محمد عبدالملك المعافري،تعليق طه عبدالرؤوف سعد،دار الجيل ، بيروت، لبنان،(بلا.ت).

٦٠.شرح ديوان امرىء القيس بن حجر الكندي، لأبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى المعروف بالأعلم الشنتمري ، اعتنى بتصحيحه ابن أبي شنب بكلية الآداب بالجزائر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، ١٩٧٤.

٦١. الشعر العربي الحديث بنياته ابدالاتها التقليدية، محمد بنيس، دار توبقال للنشر ،المغرب ،ط٢، ٢٠٠١.

٦٢. شعرية السرد في شعر احمد مطر دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات، د.عبدالكريم السعيدي، دار السياب ، لندن ، ط١، ٢٠٠٨.

٦٣.شعر دعبل بن علي الخزاعي ، صنعه د.عبدا لكريم الأشتر، مجمع اللغة العربية ، دمشق ، ١٩٨٣ .

٦٤. الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر،دار المعارف ، مصر ، ١٩٦٨.

.الشوقيات، احمد شوقي ، مط الآداب والمؤيد ،مصر ،١٨٩٨.

٦٥.الشيزوفرينيا الإبداعية ،د.مشتاق عباس معن، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة،٢٠٠٨.

٦٦.للصلاة والثورة ، نازك الملائكة ، ط١، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٧٨.

٦٧.طبقات فحول الشعراء،ابو عبدالله محمد بن سلام الجمحي(ت٢٣٢هـ)، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة ، ١٩٧٤.

٦٨. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية ،د.محمد بنيس،ط١،دار العودة ، بيروت،١٩٧٩.

٦٩. علم النص ،جوليا كريستيفا،ت فريد الزاهي،مراجعة عبدالجليل ناظم،دار توبقال للنشر، المغرب ، ط١، ١٩٩١.

٧٠. العمدة في محاسن الشعر ونقده،ابن رشيق القيرواني، تحقيق حسن قرقزان ، مطبعة الكاتب العربي دمشق ، ١٩٩٤. وتحقيق د.عفيف حاطوم،دارصادر ،بيروت،ط١،١٤٢٤هـ و تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، المكتبة التجارية ، القاهرة ، ١٩٥٥ .

٧١. عناصر الإبداع الفني في شعر احمد مطر ، كمال احمد غنيم ، ط١، منشورات ناظرين ، ط : ستاره ،٢٠٠٤.

٧٢.عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي،تحقيق طه الحاجري،و د.محمد زغلول سلام،شركة فن للطباعة.

٧٣.في أصول الخطاب النقدي الجديد(مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد)، ترجمة احمد المديني ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد،.١٩٨٧

٧٤.في الطريق الى النص، د. عبدا لواسع الحميري ، (مجد) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط١، بيروت،.٢٠٠٨

٧٥. فيض القدير شرح الجامع الصغير،المناوي،تح: تصحيح احمد عبدالسلام،دار الكتب العلمية ، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٧٦.القاموس المحيط ،مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ، إعداد وتقديم محمد عبد الرحمن المرعشلي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت،ط٢، ٢٠٠٣.

٧٧.قراءات أسلوبية في الشعر الحديث،د.محمد عبدالمطلب ،الهيأة المصرية العامة للكتاب،.١٩٩٥

٧٨. قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث،محمد جميل شلش،الموسوعة الصغيرة(٤٥٦)،دارالشؤون الثقافية ،بغداد،.٢٠٠١

٧٩.قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر_تحليل الظاهرة_عبدالرحمن بسيسو،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت،ط١، .١٩٨٨

٨٠. كتاب الصناعتين :الكتابة والشعر ،أبو هلال العسكري، تحقيق علي محمد البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ،ط٢، دار الفكر العربي ، القاهرة (بلا.ت).

٨١. كشف الخفاء ، العجلوني،دار الكتب العلمية، بيروت،ط٣، ١٩٨٨.

٨٢.لسان العرب ، ابن منظور (٧١١هـ) ،دار صادر ، بيروت،.١٩٥٦

٨٣.المجازات النبوية،الشريف الرضي،تحقيق وشرح طه محمد الزيتي،منشورات مكتبة بصيرتي،قم.

٨٤. مجمع الأمثال العامية البغدادية وقصصها،د.محمد صادق زلزلة،دار الإرشاد،بيروت،ط٢، ٢٠٠٦ .

٨٥. المثل السائر،ابن الأثير، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية ، بيروت، ١٤٢٠هـ.

٨٦.مدخل لجامع النص مع مقدمة خص بها المؤلف الترجمة العربية، جيرار جينيت، ترجمة عبدالرحمن ايوب،دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٨٦.

٨٧.المرجع الكامل في جميع مواد اللغة العربية وشواهدها، نهاد تكريتي، ط١، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع ، مطبعة الشام ،١٩٨٩.

٨٨. المستطرف في كل فن مستظرف، للأبشيهي،تح د.درويش الجويدي،المكتبة العصرية للطباعة والنشر ، بيروت،٢٠٠٤.

٨٩.مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي ، محمد عزام ،منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ،١٩٩٥.

٩٠. مظفر النواب حياته وشعره، باقر ياسين ، ط١،دار الغدير، قم ،٢٠٠٢.

٩١. المعارضة الشعرية عتبات التناص في القصيدة المغربية ، دار أبي رقراق للطباعة والنشر،ط١، الرباط ،٢٠٠٨.

٩٢. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،مجدي وهبة،وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت،١٩٧٩.

٩٣. معجم المقاييس في اللغة ، ابن فارس(٣٩٥هـ)، تح شهاب الدين بن عمر ، دار الفكر ، بيروت، ط٢، .١٩٩٨

٩٤. معجم ما استعجم،البكري الاندلسي، تح وضبط:مصطفى السقا،عالم الكتب ، بيروت ،١٩٨٣.

٩٥. مفهوم التناص خصوصية التوظيف في الشعر الإسلامي المعاصر بالمغرب،،د.المختار الحسني ، ط١، مط النجاح الجديدة،الدار البيضاء.

٩٦. منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،حازم القرطاجني،تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ،دار الغرب الإسلامي، ط٣، بيروت،.١٩٨٦

٩٧. الموازنة بين أبي تمام والبحتري،الآمدي، بيروت ، ١٩٥٩.

٩٨. موسوعة أطراف الحديث النبوي الشريف ، إعداد وإخراج: أبي هاجر السعيد بن بسيوني زغلول ،كتبها د.عبد الغفار سليمان عبد الغفار البنداري،عالم التراث للطباعة والنشر، ط١، بيروت ، ١٩٨٩.

٩٩. موسوعة المصطلح النقدي ، ت د.عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،ط١، بيروت ، ١٩٩٣.

١٠٠. موسوعة أمثال العرب، إعداد إميل بديع يعقوب، دار الجيل ،ط١، بيروت، .١٩٩٥

١٠١.ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف ،ت فخري صالح،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،١٩٩٦.

١٠٢.نحو إنقاذ التاريخ الاسلامي، حسن بن فرحان المالكي،مؤسسة اليمامة الصحفية،.١٤١٨

١٠٣. نهج البلاغة خطب الامام علي ،شرح الشيخ محمد عبده،دار الذخائر،قم،ط١ ،١٤١٢هـ.

١٠٤. وفيات الاعيان وانباء ابناء الزمان،ابن خلكان،تح احسان عباس،دار الثقافة ، لبنان.

١٠٥. الوساطة بين المتنبي وخصومه، القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (٣٦٦هـ)، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية ، بيروت(بلا.ت).

١٠٦. يتيمة الدهر ،الثعالبي،شرح وتحقيق محمد مفيد قمحية،دار الكتب العلمية ،بيروت،١٩٨٣.

<u>الدوريات:</u>

١. أشكال التناص الشعري شعر البياتي أنموذجا،د.أحمد طعمه حلبي،مجلة الموقف الأدبي ،عن اتحادالكتاب العرب بدمشق،ع٤٣٠،شباط٢٠٠٧.

٢. بنية الندب(في مثل حنو الزوبعة)،حاتم الصكر،جريدة الجمهورية، ع ٧٣٠٨،٢١/أيلول،١٩٨٩ .

٣. التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران ، مفيد نجم ،مجلة الموقف الأدبي،تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، ع ٣١٩ تشرين ثاني ١٩٩٧.

٤.الحاضر والماضي في تفاعل حي ، د.علي جعفر العلاق ، جريدة الأنوار .

٥. رحلة التناصية الى النقد العربي القديم، معجب العدواني،دراسة منشورة في شبكة المعلومات العالمية (الانترنت).

٦.قصيدة القناع قراءة نقدية لبعض نماذجها في الشعر العراقي المعاصر،علي حداد،مجلة الأقلام،ع(١٢،١١)،.١٩٨٧

٧.القناع في الشعر العربي المعاصر مرحلة الرواد،د.عبدالرضا علي،مجلة آداب المستنصرية،ع ٧ ،.١٩٨٣

٨.المفارقة في شعر احمد مطر ، د. ثائر عبد المجيد العذاري ، جريدة الأديب ،عن مركز تنوير للدراسات والبحوث التنموية ، بغداد ، السنة الرابعة ، العدد ١٤٣ ، ٢٥/ نيسان ‎/٢٠٠٧.

٩. النص بوصفه إشكالية راهنة في النقد الحديث ، فاضل ثامر ، مجلة الأقلام ،ع ٣ _ ٤،س ،١٩٩٢.

١٠. شعراء العراق ليسوا أقل ريادة ، عبدا لمنعم جبار عبيد، مجلة ثقافتنا،تصدر عن وزارة الثقافة العراقية،ع ٥ ،٢٠٠٧_٢٠٠٨.

١١. شعر العدواني في مرايا بعض معاصريه ،د.نسيمة راشد الغيث، حوليات الجامعة الكويتية ،الحولية الخامسة عشر ،تصدر عن مجلس النشر العلمي ،جامعة الكويت، الرسالة المائة ،١٩٩٥.

الدوريات الاجنبية:

1. Le ngendrement de la formula ,Julia kristeva, Tel Quel ,French,1969, 37

الرسائل والأطروحات الجامعية:

١.أثر القرآن في الشعر الأندلسي منذ الفتح حتى سقوط الخلافة (٩٢_٤٢٢هـ)،محمد شهاب احمد،أطروحة دكتوراه،كلية الآداب،الجامعة المستنصرية ،١٩٩٦.

٢. أثر القرآن في الصورة الفنية لدى شعراء صدر الإسلام، الطيب بوشيبة،رسالة ماجستير ،كلية الاداب ، الجامعة المستنصرية،١٩٨٥.

٣.أثر القرآن في الفعل الاجتماعي ،عقيل نزري محمد ، رسالة ماجستير، كلية الآداب ، جامعة بغداد،.١٩٩٤

٤. بعض ظواهر التناص بين الحماسة الكبرى وشعر أبي تمام ، نصيرة صديقي، إشراف د. إدريس بلمليح ، جامعة محمد الخامس ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط، ٢٠٠٣م.

٥. البنيوية في النقد العربي الحديث دراسة في نقد الشعر ١٩٧٠_١٩٩٠، مؤيد عباس حسين العيثاوي،أطروحة دكتوراه،إشراف د.علي عباس علوان، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد،١٩٩٨.

٦.تداخل النصوص الأدبية في تجربة أحمد شوقي الشعرية شعره الإسلامي نموذجا ،دبلوم دراسات عليا ،زليخه أوزيان ،إشراف أحمد الطريسي أعراب،جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،الرباط ،١٩٩٣/١٩٩٤.

٧. التفاعل النصي في (رامة والتنين) لادوار الخراط ، أطروحة دكتوراه دولة، ربيعة بلفقير ،إشراف د. سعيد يقطين، ود. عبد الله العلوي المدغري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة محمد الخامس ،الرباط،١٩٩٩/٢٠٠٠.

٨. التناص في شعر العصر الأموي ، بدران عبد الحسين حمود البياتي، اشراف د.عمر الطالب اطروحة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعـــــة الموصل ،١٩٩٧.

٩. التناص في شعر أبي تمام،صفاء البديري،رسالة ماجستير،اشراف د.صميم كريم،كلية التربية ابن رشد ،جامعة بغداد،.٢٠٠٠

١٠. التناص في شعر حميد سعيد ، يسرى خلف حسين ، رسالة ماجستير ، إشراف ابتسام عبد الستار محمد ، كلية التربية ابن رشد ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٢.

١١. التناص في شعر سليمان العيسى ،رسالة ماجستير، نزار عبشي، إشراف أ.د:محمد عيسى ، مشرف مساعد أ.د:راتب سكر ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، جامعة البعث ، ٢٠٠٥.

١٢. التناص وبناء النص في الشعر العراقي المعاصر جيل الستينات،رسالة ماجستير، بيان شاكر جمعة الكبيسي،إشراف د.علاء المعاضيدي،كلية التربية ، جامعة الأنبار، ١٩٩٩.

١٣. حفريات المعرفة في الرواية المغربية قراءة شعرية لنصي :أوراق لعبد الله العروي ومجنون الحكم لبنسالم حميش ، إعداد:علي برعيش ،إشراف د. المصطفى شاذلي،أطروحة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس ، الرباط،٢٠٠٥.

١٤. الخلفية النصية الأسبانية والشعر العربي المعاصر_ بحث في التفاعل النصي_ أطروحة دكتوراه الدولة، محمد عبد الرضا شياع، إشراف:أ.د فاطمة طحطح ،جامعة محمد الخامس ،كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ٢٠٠٠_٢٠٠١.

١٥. الخواتيم الشعرية بين النظرية والتطبيق قديما وحديثا ، ، أناهيد عبد الأمير عبـــــــــاس الركابي،رسالة ماجستير، كلية التربية ابن رشد ، جامعة بغداد،٢٠٠١

١٦.السخرية في الشعر العراقي، ابتسام عبدالستار محمد، رسالة ماجستير، كلية الآداب،جامعة القاهرة.
١٧.السور المدنية دراسة بلاغية وأسلوبية ، د.عهود عبد الواحد عبد الصاحب، أطروحة دكتوراه، إشراف د.ناصر حلاوي، كلية التربية ابن رشد ، جامعة بغداد، ١٩٩٧.
١٨.شخصية الرسول محمد ص في الشعر العربي الحديث في العراق بين جيلين،عبد المنعم جبار عبيد ،رسالة ماجستير، إشراف د. ابتسام عبد الستار محمد،كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد،١٩٩٨ .
١٩.فاعلية التعبير القرآني في الشعر المحدث العباسي،عبدالله طاهر علي الحذيفي،اطروحة دكتوراه،كلية الآداب،الجامعة المستنصرية،١٩٩٩.
٢٠.القرآنية في شعر الرواد، إحسان محمد جواد ، رسالة ماجستير، إشراف د.ابتسام الصفار،كلية الآداب ، جامعة القادسية،.٢٠٠٠
٢١. قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث،ضياء راضي الثامري،رسالة ماجستير،كلية الآداب ،جامعة البصرة،.١٩٩١
٢٢. القناع في الشعر العربي الحديث، دراسة فنية في شعر مرحلة الرواد،رعد أحمد الزبيدي، رسالة ماجستير،كلية الاداب،الجامعة المستنصرية،.١٩٩١
٢٣. لغة الشعر عند احمد مطر،مسلم الأسدي،رسالة ماجستير،إشراف د.ثائر الشمري، كلية التربية ،جامعة بابل،٢٠٠٧.
٢٤.مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر،عبد المنعم محمد فارس سليمان، رسالة ماجستير، إشراف أ.د: يحيى عبدالرؤوف جبر ، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية ، نابلس ، فلسطين ،٢٠٠٥.

المقابلات الشخصية:

- مقابلة شخصية مع د.محمد مفتاح بالرباط بتاريخ ٢٠٠٩/٢/٢٤.

abstract

Title of thesis:intertextuality in Ahmad Mattar's poetry
Introduced by Abdul-muneam Jabbar Obaid

The research of (intertextuality) in the poetry is considered one of the important studies that refers to the poet's originality, the depth of his culture and the good use to the different elements in his intertextuality .

The nature of the creator is joined with previous creations works .we do not fined a music piece dislike all music or painting dislike the all.

As the human can not form his world alone without the influence of his society .as well as he cant make his creation separately . he need to previous creations in order to be in high spirit of creation .

Ahmad Matter is a poet has large presence in the modern Arabic poetry .the poet represent the extent for the pioneers period in contemporary Arabic poetry .he has a group of poetic works which get about five hinderers pages and the (intertextuality) is available in his poetry from different resources such as Quran,poetry,and prose .

Intertextuality with Quran can be divided into three parts:

1.dirct Quranic which is not modification.
2.dirct Quranic which is modification.
3.indirect Quranic which is modification.

We study this phenomenon on tow levels ,the first is called (Thurea of the text) that explain the text .and will be the key for it.the second is called (main structure) that represent the poem . intertextuality with Quran is so much in his poetry .

Intertextuality with poetry that deals with the ancient Arabic and contemporary Arabic poetry .he benefits from both equality .he choose the famous lines and the meanings which is closed for himself and his Subject.

Intertextuality with pros was very various such as prophet talking ,popular story,speech,song,poletical speech,athletic. Either the shapes of intertextuality are three :

1.external intertextuality
2.enternal intertextuality
3.musical intertextuality, he was very distinctive in this style .

intertextuality is found greatly in all kinds of poetry .we can not imagine any text or poem without intertextualiy .no one has the ability to create anew thing as a pure .

The linguistic concept of text don’t join with denotation meaning at the Arab because it depend on the a appearance and height and the concept of the text as a web in a west.

The theft , quotation , object and implication don’t represent the roots for intertextuality concept.

The origin of intertextuality in the modern concept is considered a western in its originality .the method to deal with the text and its resources is called (Altabanin) that means the difference among strictures.